Litere
I-20.564

Anne Ubersfeld

Termenii cheie ai analizei teatrului

MEMO

INSTITUTUL EUROPEAN

21

BCU/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I-20.564

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I-20.564

Termenii cheie ai analizei teatrului

Anne Ubersfeld

Traducere de
Georgeta Loghin

761713
B.C.U. IASI

BMEMO

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Institutul European
1999

MEMO

AU APĂRUT:

1. *MARILE CURENTE ALE FILOSOFIEI ANTICE.* Alain Graf
2. *MARILE CURENTE ALE FILOSOFIEI MODERNE.* Alain Graf
3. *POLITICI ECONOMICE.* Jacques Généreux
4. *SISTEMUL MONETAR INTERNAȚIONAL.* Frédéric Teulon
5. *COMERȚUL INTERNAȚIONAL.* Frédéric Teulon
6. *MARILE OPERE ALE FILOSOFIEI MODERNE.* Thierry Gontier
7. *CRONOLOGIA ECONOMIEI MONDIALE.* Frédéric Teulon
8. *ISTORIA POLITICILOR SOCIALE.* Francis Démier
9. *CONSTRUCȚIA EUROPEANĂ DE LA 1945 PÎNĂ ÎN ZILELE NOASTRE.* Pascal Fontaine
10. *ORGANIZAȚIILE INTERNAȚIONALE CONTEMPORANE.* Philippe Moreau Defarges
11. *COMUNICAREA MEDIATICĂ.* Guy Lochard, Henri Boyer
12. *LEXIC DE PSIHANALIZĂ.* Frédéric de Scitivaux
13. *EUROPA ECONOMICĂ.* Bertrand Commelin
14. *RELAȚIILE EST-VEST 1945-1991.* Pascal Boniface
15. *MARILE NOȚIUNI FILOSOFICE - 1. CUNOAȘTEREA, RAȚIUNEA, ȘTIINȚA.* Michel Coudarcher
16. *MARILE NOȚIUNI FILOSOFICE - 2. SOCIETATEA, PUTEREA, STATUL.* Dennis Collin
17. *MARILE NOȚIUNI FILOSOFICE - 3. JUSTIȚIA, DREPTUL.* Dennis Collin
18. *ARTA POVESTIRII.* Jean-Michel Adam, Françoise Revaz
19. *MARILE CURENTE ÎN FILOSOFIA ȘTIINȚELOR.* Marie-Dominique Popelard, Denis Vernant
20. *MARILE OPERE ALE FILOSOFIEI ANTICE.* Thierry Gontier

ÎN PREGĂTIRE:

• *MARILE PROBLEME ALE ETICII.* Christine Le Bihan

Ado
B.C.U. ... 1 1
L ... E

Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*
© Editions du Seuil, février 1996
© Institutul European Iași, pentru prezenta versiune în limba română
ISBN 973-611-044-3 PRINTED IN ROMANIA

INDEX

Unii termeni de mai jos nu se găsesc la locul lor alfabetic, ei sînt însă definiți într-un alt articol, la care trimitem cititorul prin simbolul ▸.

ABSURD-ului (TEATRUL –) . . 7
ACTANȚIAL (MODEL –) . . 7
ACT DE LIMBAJ . . . 8
ACT SCENIC ▸ SCENIC (ACT –). . 8
ACTOR 8
ACȚIUNE (DRAMATICĂ) . . 9
ADAPTARE 12
APARTEU 12
ARISTOTEL, ARISTOTELISM . . 12
AȘTEPTARE 14
BRECHT (BERTOLT) . . . 14
CARACTER 15
CATASTROFĂ ▸ DEZNODĂMÎNT . 16
CATHARSIS 16
CENZURĂ 17
COR 17
COD 18
COMEDIE 19
COMEDIANT ▸ ACTOR. . . 20
COMIC 21
COMMEDIA DELL'ARTE. . . 22
COMUNICARE TEATRALĂ . . 22
CONVENȚIE ▸ COD . . . 23
COSTUM 23
COTIDIAN-ului (TEATRUL –) . . 24
DECOR, DECORARE . . . 24
DENEGARE 25
DEZNODĂMÎNT . . . 26

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITY LIBRARY

DIALOG 27
DICȚIE 30
DIDACTIC (TEATRU –) . . . 31
DIDASCALII 31
DISCURS 33
DISTANȚĂ, DISTANȚARE . . 34
DRAMATURG 34
DRAMATURGIE . . . 35
DRAMĂ 35
ECLERAJ 36
ENUNȚARE 37
ENUNȚARE (CONDIȚII DE –) . . 37
EROU 38
EXPOZIȚIUNE 39
FABULĂ 39
FARSĂ 40
FICȚIUNE, FICȚIONAL . . . 40
FOCALIZARE 41
GEN 41
GEST, GESTICĂ . . . 41
GESTUS 42
GROTESC 43
IDENTIFICARE 44
ILUZIE 45
IMITAȚIE ▸ MIMESIS . . . 46
IMPROVIZAȚIE. . . . 46
INCARNARE ▸ IDENTIFICARE . . 46
INTRIGĂ 46
JOC 46
MARIONETĂ 47
MASCĂ. . . . 48
MELODRAMĂ 49
MIM 50
MIMESIS 50
MIMICĂ 52
MONOLOG 53

MUSIC CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NARARE 53
NATURALISM 54
NECESITATE 55
NE-SPUS 55
NOD 58
OBIECT 58
PARALINGVISTIC . . . 61
PARODIE 61
PATETIC 61
PERFORMANȚĂ . . . 62
PERIPEȚIE 62
PERSONAJ 62
POETICĂ 64
POVESTIRE 65
PRAGMATIC ▸ DIALOG . . . 65
PSIHOLOGIE 65
PUNERE ÎN SCENĂ . . . 66
RAMPĂ. 68
REALISM, REAL . . . 68
RECEPTARE 69
REFERENT 70
REFUZ ▸ DENEGARE . . . 71
REGIE, REGIZOR . . . 71
REGULI 71
REPETIȚIE 72
REPLICĂ 72
REPREZENTAȚIE . . . 73
RETORICĂ 73
ROL 74
SCENĂ 74
SCENIC (ACT –) . . . 74
SCENOGRAF, SCENOGRAFIE . . 74
SCRIITURĂ TEATRALĂ. . . 75
SECVENȚĂ 76
SEMN 77
SITUAȚIE 78

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SOLILOC ▸ MONOLOG . . . 79
SPAȚIU 79
SUBTEXT ▸ NE-SPUS . . . 82
SPECTACOL 83
SPECTATOR 83
SUBLIM 85
TABLOU 86
TIMP 86
TEXT 88
TEATRALIZARE . . . 89
TEATRALITATE . . . 89
TEATRU ÎN TEATRU . . . 90
TRAGEDIE 90
TRAGIC 91
UNITĂȚI ▸ REGULI . . . 92
UNIVERSURI (POSIBILE, ENCICLOPEDIC) 92
VODEVIL 93
VEROSIMIL, VEROSIMILITATE . . 93

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ABSURD-ului (TEATRUL –)

Noțiune aplicată teatrului născut în agitata perioadă imediat postbelică, teatrul absurdului reprezentat în principal de triada Ionesco-Beckett-Adamov, este o punere în discuție nu atît a personajului – al cărui loc nu poate fi redus în teatru din cauza prezenței fizice a actorului – cît a acțiunii și a limbajului.

Acțiune: esențialmente statică și care nu se poate analiza nici conform diacroniei fabulei*, nici potrivit sintaxei modelului actanțial*.

Limbaj: legile logicii obișnuite sînt sfidate. Comunicarea însă nu este nicidecum absentă, aceasta se impune prin succesiunea actelor de limbaj* perceptibile.

Bibliogr.: Corvin, 1963; Esslin, 1963; Adamov, 1964.

ACTANȚIAL (MODEL –)

Modelul actanțial este o construcție sintactică după modelul lingvistic al sintaxei structurale a lui Tesnière, al cărei scop este de a face înțeleasă, într-un mod cît mai simplu și direct posibil, acțiunea dramatică cu diversii săi factori.

Actanții, mic număr de elemente însuflețite sau nu, prezente în toate povestirile, au o funcție, stabilind astfel legături structurale: un subiect, în principiu non abstract, concret însă și individualizat, caută un obiect; în această căutare, el întîlnește auxiliari, adjuvanți, și de asemenea adversari, opozanți. Subiectul însă nu este nici singur, nici autonom: căutarea sa este programată de un ansamblu de elemente care o condiționează: destinatorul poate fi (este în general) un ansamblu abstract sau plural (ordinea socială, Dumnezeu, cutare sau cutare valoare, cutare sau cutare forță individuală sau socială sau politică, Eros sau ambiția). În ce privește rezultatul căutării, acesta nu se referă în general la un singur subiect: acțiunea se întreprinde pentru un destinatar (care poate fi Subiectul sau Cetatea sau Umanitatea...).

Modelul actanțial a fost pus la punct de Vladimir Propp, care dă un exemplu grăitor, acela al căutării Graal-ului: Dumnezeu

(destinatar) trimite cavalerii Mesei rotunde (subiecți) în căutarea obiectului Graal, pentru destinatarul Umanitate; subiecții beneficiază de ajutorul îngerilor (adjuvanți) și sînt confruntați cu obstacole ce le sînt pregătite de demoni (opozanți).

Modelul actanțial a fost reluat cu multă exactitate de A. Greimas (*Semantica structurală*). Acest tip de analiză, aparent simplu, este de fapt o operațiune complexă, nu are nimic mecanic, și reclamă cunoașterea a tot felul de elemente obiective (deci istorice); astfel rubrica destinator poate să fie foarte complexă; alături de Eros sau de ordinea socială pot să apară motivații subtile, prietenia, glorificarea *eu*-lui, prezența unor valori pe care subiectul poate chiar să nu le cunoască. Cît privește subiectul, el poate fi plural, poate chiar să se schimbe în cursul acțiunii. Obiectul de asemenea poate fi dublu: astfel în *Mizantropul*, Alceste vrea în același timp pe Célimène... și virtutea. Este clar că în aceeași epocă, unei pluralități de acțiuni corespunde o pluralitate de modele actanțiale.

Legăturile actanțiale sînt legături abstracte, analoage legăturilor sintactice.

Bibliogr.: Propp, 1965; Souriau, 1950; Greimas, 1966.

ACT DE LIMBAJ

Unitate pragmatică definind pentru fiecare enunț acțiunea exercitată de către locutor asupra alocutorului: act directiv (ordin, sfat, interzicere), afirmativ etc. ▸ **Dialog.**

ACT SCENIC ▸ SCENIC (ACT –)

ACTOR

Actorul este un artist prezent pe spațiul scenic și a cărui misiune este de a acționa și de a vorbi într-un univers ficțional pe care îl construiește sau contribuie la construirea acestuia. De unde dubla funcție și, dacă se poate spune, dublul statut al actorului,

în același timp element activ al universului ficțional și practician lucrînd cu al său corp-voce. Întrebat asupra statutului actorului („este un interpret...?"), Vitez răspunde: „un artist", afirmînd concomitent autonomia creatoare a actorului (și/sau a comedianului*). În ce privește diferența dintre aceste două vocabule, Jouvet considera comedianul că este acela ce poate să adopte toate rolurile și să se confrunte cu ele, în timp ce actorul imprimă fiecăruia din rolurile sale personalitatea proprie, care se poate ușor recunoaște. Distincție interesantă, puțin fragilă. În prezent există tendința de a se distinge actorul-artist și profesiunea de comedian. Actorul a fost totdeauna obiectul în același timp al suspiciunii și al fascinației (▸ **Mimesis, Comedian**). Secolul al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea sînt era „monstrului sacru", în prezent eclipsat de starul de cinema.

Pe măsură ce punerea în scenă dobîndește însemnătate, importanța actorului pare să se reducă. El devine „supra-marionetă" potrivit sistemului lui Craig – supunîndu-se orbește plasării sale hotărîtă de regizor. Stanislavski îi cere să plonjeze în adîncul subiectivității sale, al personalității sale emoționale – recomandare pe care Lee Strasberg și Studioul actorului o amplifică pînă la explorarea inconștientului. Meyerhold reamintește rolul antrenamentului fizic al actorului, prin practica sa biomecanică. Brecht recheamă actorul la a avea conștiință critică și la obligația de a revela teatrul.

Vitez reia simultan moștenirea meyerholdiană și pe aceea a lui Stanislavski, din care citează celebra formulare: „Nu căutați în voi, în voi nu există nimic; căutați în celălalt care este în fața voastră."

Munca actorului. Această muncă este:

a) de a fi enunțătorul unui discurs și autorul unei acțiuni;

b) de a construi un subiect al acțiunii/al discursului care să fie „acceptabil" („verosimil") pentru spectator;

c) de a construi o/mai multe relație(i) interpersonală(e) puternică(e). Realizînd aceasta, actorul antrenează un sistem de semne care compun un element:

– al esteticii reprezentării ca totalitate;

– al producerii sensului.

B.C. 9

Bibliogr.: Craig, 1911, 1942; Stanislavski, 1963, 1980; Strasberg, 1969; Brecht, 1979.

Actorul în sensul semiologic al cuvîntului, este un „personaj"* caracterizat prin:

a) un proces: Scapin este actorul fabricant de vicleniі, junele prim este actorul îndrăgostit (a cărui acțiune este de a se strădui să cucerească);

b) un anumit număr de trăsături diferențiale: este mascul *sau* femelă, puternic *sau* neputernic, tînăr *sau* bătrîn. Opozițiile care definesc actorii într-o operă clarifică în același timp structura și sensul acesteia: astfel la Racine nu acționează opoziția rege/non-rege, ci opoziția puternic/neputernic. La Molière se observă opoziția pertinentă tînăr/bătrîn... ▸ **Actanțial (model), Personaj.**

Bibliogr.: Greimas, 1966, 1970.

ACȚIUNE (DRAMATICĂ)

Suită de evenimente prezentate sau povestite pe o scenă și care permit să se treacă de la situația A de plecare la o situație B de sosire printr-o întreagă serie de medieri.

Noțiunea este ambiguă, ca cea mai mare parte a noțiunilor care se referă la teatru: aceasta deoarece ea desemnează deopotrivă povestirea ficțională ca și evenimentele pur scenice. Pe de altă parte acțiunea poate fi tot așa de bine unul sau mai multe acte materiale (o moarte, o bătălie, un proces) cît și o serie de evenimente al căror statut este exclusiv verbal. Acțiunea poate să apară statică, puțin încărcată de evenimente sau cu progresie lentă (este cazul multor tragedii antice sau renascentiste, sau al operelor contemporane); ea poate fi dinamică (comportînd o intrigă*) sau chiar implexă, adică implicînd mai multe serii de evenimente asociate (termenul este al lui Corneille, dar realitatea se găsește mai ales în teatrul baroc, sau romantic, sau la Elisabethani și la spaniolii *Secolului de aur*).

Acțiunea dramatică este pentru Aristotel elementul capital al teatrului: „Tragedia este reprezentarea unei acțiuni și factorii ei activi sînt personaje în acțiune [...]. Faptele și subiectul [*mythos*:

fabulă*] sînt ţelul avut în vedere de tragedie şi ţelul este cel mai important dintre toate" (Aristote, *Poétique*, VI).

Acţiunea presupune articulări de două tipuri distincte:

1) momente care în operele clasiee se succed într-o ordine canonică, dar ale cărei elemente se regăsesc în aproape toate operele teatrale: a) o expoziţiune* care dă o imagine cît mai completă posibil a situaţiei de început şi, în principiu, aşa cum spectatorii trebuie să o cunoască, pentru a înţelege suita evenimentelor; b) unul sau mai multe evenimente cheie (peripetia*, care, în tragedia clasică, de exemplu, se găseşte în actul IV); c) un deznodămînt* care repune într-o ordine nouă elementele situaţiei de început (actul V în teatrul clasic);

2) diviziuni de natură diferită după genul spectacolului: zile, tablouri, acte, scene. Zile sau tablouri sînt unităţi mai întinse şi mai vagi care aparţin dramaturgiei baroce sau moderne (începînd cu romantismul), şi între care pot să intervină pauze temporale mai mult sau mai puţin lungi. Noţiunea de tablou* implică, în general, prezenţa elementelor vizuale şi/sau istorice.

Actele sînt articulările teatrului clasic, care în principiu nu comportă între ele decît slabe rupturi temporale, dar care fac în acelaşi timp să intervină o pauză a tuturor elementelor.

În teatrul tradiţional numim scenă* o diviziune a acţiunii, aşa cum aceasta necesită o configuraţie determinată a personajelor; o schimbare de scenă implicînd o schimbare în co-prezenţa personajelor.

Teatrul contemporan divide adesea textul – şi reprezentaţia – prin momente de obscuritate care separă fragmente, şi semnalizează o schimbare spaţială sau temporală. Aceste fragmente sînt în general mai scurte decît media scenelor teatrului convenţional şi relevă discontinuitatea proprie esteticii contemporane.

Modalităţi ale acţiunii dramatice.

Ea poate:

1) să dezvolte elementele afective ale unei situaţii (de exemplu, tragediile statice ale Renaşterii);

2) să povestească o fabulă* foarte cunoscută dîndu-i variante (tragedii antice);

3) să dezvolte un conflict familial, sau personal, sau istorico-politic;

4) să povestească un destin (*Macbeth*);

5) să prezinte un personaj în acțiune (*Dom Juan, Mizantropul*);

6) să povestească o istorie complexă, formată din ciocnirea a două lanțuri de evenimente: tragedie implex, comedie de intrigă, vodevil.

ADAPTARE

Cuvîntul adaptare are două sensuri în teatru:

1) desemnează trecerea de la un text non teatral (romanesc sau epic) la un text teatral, în care să fie asigurate (sau construite) dialogurile, precum și principalele elemente ale povestirii, încredințate unor didascalii, dialogului sau monologului unui recitator;

2) desemnează munca (mai mult sau mai puțin a dramaturgului* în sensul modern al termenului) care, luînd un text vechi (o vechime care poate să nu fie decît de cîțiva ani) sau străin, tradus, îi imprimă, prin schimbări didascalice sau modificări în ordinea episoadelor, o culoare care să convină universului spectatorului de astăzi. Adaptarea poate să înceapă cu traducerea și să comporte chiar modificări ale textului dialogat.

APARTEU

Desemnează un enunț produs de un personaj fără știrea (în mod teoretic) alocutorului său sau alocutorilor săi: enunț adresat conform ficțiunii sieși, dar bineînțeles spectatorului, rezultat al dublei enunțări (▸ **Enunțare**).

ARISTOTEL – ARISTOTELISM

Filosof antic al rațiunii în acțiune, Aristotel acordă întîietate teatrului (îndeosebi tragediei) în raport cu epopeea și istoria, ca avînd sens prin mișcarea însăși a faptelor (*pragmata*). În *Poetica*

sa, el pune accent pe două elemente: acțiunea* și *patosul* (patetic*), adică efectul produs asupra spectatorului. Acțiunea este o succesiune construită de elemente, prezentată ca una, într-o relativă continuitate spațio-temporală și imitînd (*mimesis**) evenimente reale sau posibile; de aici recomandarea de bază: ceea ce trebuie să guverneze acțiunea este verosimilitatea* sau necesitatea*, adică înlănțuirea evenimentelor legate de logica fatalului sau, cel puțin, al posibilului (verosimil).

„Verosimilitatea este un principiu de invenție. Ea modelează acțiunea pentru ca aceasta să apară cît mai aproape posibil de necesar [...]. Necesitatea este un principiu de structură; ea introduce raționalitatea în arbitrar și ordinea logică în lume" (J. Schérer, „Aristote", în *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1991).

Patosul, pentru Aristotel, reprezintă sentimentele pe care trebuie să le încerce spectatorii: teamă și milă; teama: „o suferință sau o tulburare consecutive imaginării unui rău viitor"; mila: „o suferință consecutivă spectacolului unui rău distrugător sau neplăcut, lovind pe cel ce nu-l merita, rău de care te poți aștepta să suferi tu însuți" (Aristote, *Rhétorique*). Aceste sentimente (însoțite de plăcere), spectatorii le încearcă pentru personajele căzute în nenorocire, ca urmare a unei greșeli (*amartia*).

Aristotel nu a vorbit niciodată de identificarea spectatorului cu personajul; *catharsis*-ul (purificare sau purgare a pasiunilor prin spectacol) este contrariul, fiindcă el este exact momentul estetic care calmează stările pasionale ale spectatorului, arătînd distanța care-l separă de personaj (▸ **Catharsis**). Aristotel nici nu a conceput regula celor trei unități ca o cămașă de forță, privilegiind pur și simplu unitatea ca a „unui corp frumos", și continuitatea unei acțiuni care trebuie, pentru a avea efect, să apară ca un tot organic, unul și limitat. Regula celor trei unități a fost sistematizată în Renaștere, în perioada reîntoarcerii la Aristotel, filosof al rațiunii.

Brecht*, dar mai ales brechtienii au conceput pentru comoditate un monstru numit tot Aristotel, teoretician al teatrului „digestiv" și burghez de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Acest

personaj întreține cu teoreticianul teatrului antic raporturi extrem de limitate și, de ce să nu spunem, imaginare.

Bibliogr.: *Aristote*, 1980.

AȘTEPTARE

În teatru, ca și în alte forme de spectacol, așteptarea este condiționată de orizontul de așteptare, al spectatorului (Jauss), adică ansamblul codurilor pe care le cunoaște. Nu însă doar receptarea discursului este astfel condiționată, ci toate elementele reprezentației, ansamblul spectacular. Dacă spectatorul se așteaptă la un asemenea tip de personaj, el se așteaptă și la un asemenea tip de spațiu, de decor, de costume. Cîțiva ani în urmă, era dificil pentru un profesor, de exemplu, să înțeleagă și să facă să se înțeleagă că spațiul tragediei clasice nu este mimetic, că el nu reprezintă nici un loc în lume, nici un coridor, nici o anticameră de palat. ▸ **Spectator, Scriitură teatrală.**

Bibliogr.: Jauss, 1978.

BRECHT (BERTOLT)
(AUGSBURG, 1898 – BERLIN, 1956)

Autor dramatic și teoretician al teatrului, de importanță fundamentală atît prin activitatea de creator cît și prin aportul teoretic. Ca teoretician, el opune unui teatru al sugestiei, al efectului patetic, al șocului și al „identificării"*, un teatru al reflecției critice. Ținînd seama de cele două voleuri ale teatrului, ficțiunea și performanța scenică, el se folosește continuu de una pentru a situa pe cealaltă la distanță; el utilizează deopotrivă ficțiunea pentru a da sens spectacolului scenic, ca și teatrul, adică scena, pentru a instaura distanța critică. Acesta este sensul distanțării, al *Verfremdung*-ului brechtian, care nu semnifică atît „distanțare" cît „stranietate" și anume transformarea în „straniu", „străin" de ceea ce este familiar și de ceea ce se crede că se înțelege. Astfel, în *L'Exception et la Règle*, nimeni nu poate crede că un servitor maltratat are un gest spontan de bunătate față de tiranul său. Procedeele distanțării sînt încredințate regizorului, invitat să pună

accent pe toate indiciile teatrului – (ciclorama albă, anunțuri indicînd locul și timpul) –, și actorului, care trebuie să apară prezentînd diverse aspecte ale rolului său și indicînd în principal *gestus**-ul fundamental al acestui rol, afișînd astfel legătura fizică dintre individual și social.

Din punct de vedere al ficțiunii*, Brecht acordă acțiunii tot atîta importanță cît îi atribuia Aristotel; totuși el prezintă în fabulă* nu numai istoria povestită, ci și legătura pe care fabula o păstrează cu totalitatea situației istorice și sociale. Cu toate acestea, nu trebuie să uităm că, pentru Brecht (dacă nu pentru brechtieni), teatrul nu are drept scop o lecție politică sau istorico-politică, ci plăcerea, condiție *sine qua non* a oricărui efect și deci a oricărei „lecții", și că efortul de distanțare pentru comedian nu s-ar putea înțelege în afara relației dialectice pe care o întreține cu efortul de identificare. Teoria brechtiană este așadar aceea a unui raport permanent, a unui fel de palpit plăcere/reflecție critică – dar și de identificare/distanță.

Cît privește marile opere dramatice ale lui Brecht, în mod paradoxal, ele au toate drept centru un erou căruia îi este pusă o întrebare, al cărei răspuns este departe de a fi evident. În acest sens, nu este un teatru al lecției politice, ci al tragicului*, fiind stabilit că orice mare teatru tragic cere lectura critică și reflecția cetățeanului. *Omul cel bun din Sicuan, Mama Curaj și copiii ei, Cercul de cretă caucazian* sînt tot atîtea opere care pun o problemă ce nu poate fi rezolvată decît „schimbînd lumea": „Du-te, dragă spectatorule, caută o soluție, trebuie, trebuie!" spune postfața *Omului cel bun*... Aceasta este lecția politică a lui Brecht, estetică și politică a teatralizării și a ocolului. Se înțelege așadar cum și de ce Brecht atestînd teatrul epic pledează totodată pentru el, integrînd acțiune și istorie, și cum în același timp este un mare dramaturg tragic.

Bibliogr.: Brecht, 1979; Dort, 1960.

CARACTER

Cuvîntul, care nu mai este deloc întrebuințat decît în expresia „comedie de caracter", este o traducere a cuvîntului grec *ethos*,

folosit de Aristotel în opoziție cu *mythos*, fabulă*, adică istorie povestită. Cuvîntul desemnează, într-un mod destul de vag, o configurație de trăsături psihologice și comportamentale, desemnînd de exemplu un tip, eroul violent, sau avarul sau tînăra victimă. Cuvîntul a rămas vag și într-o oarecare măsură ieșit din uz, pentru că el poate desemna la fel de bine un rol codat (un stereotip) precum și un personaj dotat cu caracteristici puternic individuale.

CATASTROFĂ ▸ DEZNODĂMÎNT

CATHARSIS

Cuvîntul grec, puțin echivoc, înseamnă epurare, purificare, dar și purgație într-un context medical, sens la care a fost necorespunzător redus, dar din care păstrează anumite conotații. Plecînd de la acest ansamblu de sensuri, Aristotel, într-o frază, elaborează teoria: „Tragedia este o imitație [*mimesis**] a unei acțiuni [...] care prin intermediul [*dia*] milei și fricii produce epurarea [*catharsis*] unor astfel de emoții [*pathemata*]" (*Poétique*, VI). Este vorba deci:

a) de a produce imitarea evenimentelor sau elementelor care provoacă emoții („pasiuni"), în această situație frică și milă;

b) de a obține prin acest spectacol un fel de eliberare de aceleași emoții (pasiuni).

Travaliul poetului tragic plăsmuiește un model emoțional, care are succesiv (sau simultan?) un dublu efect: să stimuleze emoția și să o „purifice". Este evident că ceea ce produce efectul cathartic este operațiunea estetică. Greu de spus dacă această „epurare" epurează și alte pasiuni ale spectatorului, dacă efectul cathartic este o „epurare" eliberatoare, o purificare morală. Este interpretarea *catharsis*-ului pe care o dă vîrsta clasică, dar și Schiller (în Prefața la *Briganzii*): „Scopul tragediei este de a instala în noi, pe căi estetice, acea libertate de spirit cînd aceasta a fost violent suprimată de pasiuni." De această chestiune se leagă

problema agasantă a moralității teatrului: catharsis-ul are el un efect liniștitor asupra întregului univers pasional al spectatorului? Sau dimpotrivă nu este decît o ușurare pasageră, care nu compensează efectul dizolvant produs de transpunerea pasiunilor? S-a recunoscut teza creștină și cu deosebire jansenistă. În era modernă, Goethe, dar mai ales Nietzsche revin (cu nuanțe) la semnificația și la funcționarea estetică a catharsis-ului. Cum a acționat însă estetica tragică? Prin măreția acțiunii („nobilă, aleasă" spune Aristotel)? Prin frumusețea poetică a expresiei? Sau prin alte mijloace, și nu estetice, ci psihice? ▸ **Spectator, Denegare.**

Bibliogr.: Aristote, 1980.

CENZURA

Teatrul a fost totdeauna supus cenzurii Statului, societatea considerîndu-l constant periculos; ca și cînd „imitația" (▸ **Mimesis**) acțiunilor oamenilor ar apărea rezultatul unei operațiuni magice, și (sau) ca și cînd reprezentarea puterii ar conduce în mod natural la reflecție asupra puterilor – reflecție cu efect subversiv. De aici supravegherea perpetuă a autorităților. Argumentele cenzurii pot fi religioase, politice sau numai morale; se poate cenzura, la alegere, reprezentarea unui rit, spectacolul unui regicid sau numai acela al jocurilor de iubire; se poate cenzura chiar unul dintre artiști, scriptorul, regizorul sau actorul vedetă fiindcă este suspect puterii. Chiar în Statele în care cenzura este legal abolită, ea poate fi încă punctual restabilită pentru „amenințarea ordinii publice" sau pentru „ofensă bunelor moravuri". Există de asemenea o cenzură indirectă, care este actul presei sau al mass-media, a căror tăcere sau condamnare sînt o cenzură.

COR

Corul este o invenție a tragediei grecești. El este compus din personaje reprezentînd o comunitate: comunitatea cetățenilor din Mycene în *Agamemnon*, de Eschil, sau din victime (*Troienele*, de Euripide). Corul cîntă, dansează, vorbește; un interpret central,

corifeul, dialoghează cu protagoniștii. Cît privește corul în ansamblul său, că el cîntă sau vorbește, enunțul său se adresează sieși, adică înainte de toate spectatorului. Corul se prezintă deci ca intermediar între protagoniști și public, relevînd astfel, într-un mod evident, dubla exprimare proprie teatrului.

Funcția corală în alte forme de teatru poate să se manifeste indirect:

1) prin personaje mediatoare („rezoner" sau valet);

2) prin „momente lirice", ca la Brecht, *cîntece* (cîntece cîntate în general de protagonist și relevînd modalități de pauze lirice (și reflexive). De fiecare dată, corul indică o distanță în raport cu acțiunea pe care o exprimă: prin cuvînt, cîntec sau dans, sentimente provocate de spectacolul acțiunii, sau prin cuvînt și cîntec, reflecții pe care acțiunea le inspiră sau conflicte de valoare pe care aceasta le conține.

Bibliogr.: J. de Romilly, 1970; Vernant-Vidal Naquet, 1974, 1986.

COD

Un cod este un ansamblu de constrîngeri care îmbină un sistem de semne, într-un mod care să permită receptarea mesajului. Așa cum legile definesc și fixează limbajele muzicale. În măsura în care teatrul este o practică efectivă și dependentă de ansamblul corpului social, el este supus unor legi totodată constrîngătoare și relativ imprecise. Mult mai mult decît poezia lirică, de exemplu, al cărei caracter de producere individuală este relativ cert, teatrul este o producție socială, sistemele de semne pe care le produce fiind supuse unor coduri. Dincolo de constrîngerile propriu-zis materiale și direct sociale, trebuie, în ce privește teatrul, și în mod mai general practicile artistice, să considerăm noțiunea de cod într-un sens mai larg și mai vag decît acela al lingvisticii și chiar al semioticii: ca un sistem de reguli permițînd înțelegerea cutărui sau cutărui „mod de expresie", adică un sistem complex de semne de fond de expresie diferită (vizuale, lingvistice etc.). Trebuie deci să-l înțelegem în sensul cel mai general,

de sistem de corespondențe între mai multe sisteme de semne. Teatrul este supus deci nu numai unei serii de coduri, și nu ar putea fi jucat nici înțeles în afara acestor coduri, în plus el nu ar putea fi nici conceput nici scris în afara lor: un autor dramatic scrie pentru scena timpului său, pentru spațiul scenic și mijloacele tehnice care sînt posibile în epoca sa: coduri ale scenei, ale modului de joc, ale convențiilor specifice fiecărei epoci. Există forme teatrale supuse unor coduri foarte precise și constrîngătoare; așa este opera chineză sau kathakali indian (teatru tradițional din India de sud), în care fiecare semn (machiaj sau gestual) are un înțeles foarte precis. În teatrul occidental, semnele au o semnificație mai vagă, codurile sînt deci mai puțin contrîngătoare; în unele cazuri însă (acela din *commedia dell'arte* de exemplu, sau din teatrul de bulevard), există tipuri codate: Arlechinul sau proasta bună cu șorț alb. În teatrul contemporan, „regulile de joc" au tendința să devină mult mai suple, însă ele corespund totdeauna unei serii de legi adesea nescrise; în prezent, aceea a constrîngerii economice, de exemplu, care nu permite nicicum un prea mare număr de personaje: așa se face că mai multe personaje sînt jucate de același comedian.

COMEDIE

Cuvîntul comedie a desemnat mai întîi în franceză orice formă de operă teatrală, fie comică sau tragică. Ideea însă de comedie chiar, ca specie, vine de la Aristotel, care definește comedia ca „o imitație a oamenilor de calitate inferioară" (*Poétique*, VI).

Ar exista tendința de a defini comedia prin comic; este ceea ce încearcă să facă Aristotel. În realitate, aceasta nu este cîtuși de puțin posibil, dat fiind locul extrem de variabil pe care-l deține comicul în comedie și faptul că însuși comicul variază, și el, conform culturilor. În realitate, caracterul cel mai distinct și mai general al comediei este că ea își ia subiectele și personajele din viața particulară; la limită, poți întîmpina în comedie

prezența unor suverani și prinți, ca la Shakespeare, în măsura în care domeniul public, acela al Statului și al puterii, nu este direct atins. Concluzia: comedia este rar legată de legendă, de fabulă, de istorie. – *Amphitryon* este o destul de remarcabilă excepție, dar anevoie poate fi considerată o comedie.

Comedia povestește istoria unui om, mai rar a unui grup de oameni, al cărui comportament conduce la un dezechilibru. Uneori, dezechilibrul este evenimentul unei situații care provoacă rîsul (prezența unor gemeni de exemplu, producînd erori din cauza fizionomiei). Se știe că rîsul este o modalitate de protecție împotriva angoasei; și, într-o manieră foarte generală, comedia este locul tuturor pansamentelor posibile împotriva angoasei – nu fără a permite spectatorului de a trece și prin angoasă: „Tragedia folosește angoasele noastre profunde, comedia mecanismele noastre de apărare contra lor" (Mauron).

De aici vine statutul subtil al comediei, și avantajul aproape infinit al posibilităților sale. Axată pe zugrăvirea realității cotidiene, ea o ridiculizează cel mai adesea prin optimismul deznodămîntului ei. Acest deznodămînt este totdeauna ambiguu: el respectă și face să triumfe valorile societății și, în același timp, cum arată analistul său cel mai bun, Charles Mauron, el exprimă victoria Erosului asupra pretinsei societăți și avantajează „fanteziile succesului", care vede iubirea tinerilor învingînd banul și prudența părinților.

Suplețea comediei, necesitatea inventivității în subiecte compun domeniul prin excelență al imaginației creatoare. Invers, comedia pune regizorului problema reînnoită a referentului*, în măsura în care domeniul său fiind realitatea cotidiană, îi trebuie de fiecare dată să găsească un univers referențial care să convină unui public nou.

Bibliogr.: Mauron, 1964; Aristote, 1980.

COMEDIAN ▸ ACTOR

COMIC

A evalua comicul este extraordinar de dificil, cu atît mai dificil cu cît exemplele în teatru sînt totdeauna complexe şi mobile, istoric nesigure şi fragile: ceea ce face să rîdă o epocă nu este obligatoriu să facă să rîdă o alta.

Cîteva definiţii. Aristotel: „Comicul consistă într-un defect sau o urîţenie care nu cauzează nici durere nici distrugere; un exemplu evident este masca comică: ea este urîtă şi diformă fără să exprime durerea" (*Poétique*, V). Bergson: „Mecanic placat pe viu". Freud, apropo de „cuvîntul de spirit": „O economie de energie". Într-un mod mai general însă şi mai profund, Freud, urmat mai tîrziu de Mauron, relevă în rîs eliberarea de angoasă; el aminteşte rîsul zgomotos al sugarului cînd reapare brusc mama care se ascunsese sau se îndepărtase. Putem desigur vedea în comicul jocurilor de cuvinte sau al „cuvintelor de spirit", economia de energie de care vorbeşte Freud, dar în toate situaţiile comice putem repera mai ales un element generator de angoasă, de care ne eliberează tocmai descărcarea comică şi faptul că un altul este acela care o produce: este „teatru".

De unde prezenţa unui „rîs de superioritate", cînd vedem un altul descumpănit de un obstacol, prizonier al ideii sale fixe, derutat de un quiproquo. De unde comicul a tot felul de „căderi", fiindcă nu noi sîntem cei care cădem, şi că, în principiu, comedianul nu-şi va rupe piciorul... sau nu se va sinucide; dacă o va face, sîntem în afara teatrului. Cu toate nuanţele sentimentului pentru spectatori – de la simpatia fraternă la gluma superioară şi distrugătoare. În unele cazuri, cele ale comediei satirice sau politice, personajul incitînd rîsul este prada unei erori sociale sau politice, a unei „prejudecăţi" al cărei deznodămînt va trebui să exprime zădărnicia, atrăgînd după sine, din acest fapt, o critică sociopolitică.

Varietăţi ale comediei: comedia numită „de caracter", comedia „de intrigă", după cum autorul privilegiază (sau are aerul de a privilegia) etalarea unui „caracter"*, a unei pasiuni (avariţia, de exemplu, sau hăcomia), sau se amuză înnodînd o poveste complicată (▸ **Intrigă**); comedie de moravuri cînd studiază o

trăsătură contemporană, acest tip distinctiv fiind relativ vag și puțin operant.

COMMEDIA DELL'ARTE

Gen comic italian a cărui durată a fost în jur de două secole (sfîrșitul secolului al XVI-lea – sfîrșitul secolului al XVIII-lea), dar ale cărui procedee și stil n-au încetat să intereseze și să aibă influență, inclusiv asupra regizorilor contemporani. Este un teatru în care evoluează o serie de personaje codate, dintre care cel mai celebru este Arlechinul; unele sînt mascate, ca Arlechinul care poartă o demimască* ce-i lasă gura vizibilă, altele nu, ca junii primi. Caracteristica *commediei dell'arte* este de a fi un teatru de improvizație: pornind de la o simplă canava, comedianții improvizează, adică mobilează scenariul cu elemente scenice, cu mici scene sau *lazzi*, toate pregătite bineînțeles dinainte. În voia fanteziei și posibilităților lor sau ale publicului, ei se inspiră din resursele proprii, dînd realizării lor o varietate, un neprevăzut invidiate de artiștii contemporani.

COMUNICARE TEATRALĂ

Comunicarea în teatru este un fenomen complex, infinit mai complex decît în toate celelalte arte.

1) Există comunicare între un emițător A, scriptorul textului (sau canava, sau scenariu) și un receptor A', spectatorii, publicul.

2) Comunicarea între A și A' se realizează cu ajutorul unei întregi serii de mesaje mediate, care au drept sursă o serie de emițători B1, B2, B3..., care sînt regizorul*, scenograful, specialistul în iluminat*, comedianții*. La drept vorbind, nu se mai știe cine este emițătorul principal, autorul, sau regizorul sau comedianții. Această incertitudine este la baza însăși a comunicării teatrale; ea este aceea care face din teatru nu un medium prin care un individ vorbește unui alt individ, ci o activitate prin care un grup de artiști, uniți de același proiect, vorbește unui grup de indivizi uniți de aceeași activitate, receptarea teatrului.

3) Comunicarea teatrală se face și pe un plan *intern*: este comunicarea între emițătorii B... care sînt comedianții și care comunică între ei prin cuvînt și prin gest. Ceea ce face din spectatori receptori, care primesc spectacolul unei comunicări interne, comunicare ai cărei receptori „indirecți" sînt: ei pot să judece și să înțeleagă un proces de comunicare în care ei nu sînt implicați; aceasta este originea virtuții critice a teatrului.

Spectatorul primește deci două tipuri de mesaje: unele (cele provenind din ansamblul reprezentației A) al căror receptor este în exclusivitate; altele (și unele se confundă cu primele) al căror receptor și spectator este în același timp: sînt cele care exprimă raporturile între personaje. ▸ **Enunțare, Spectator.**

CONVENȚIE ▸ COD

COSTUM

Costumul în teatru constituie un sistem de semne care are trei funcții: 1) a spune teatru exhibînd un element esențial (fără excepție) al diferenței între teatru și viața de toate zilele; 2) a exprima individul în particularitatea persoanei sale, cu o insistență asupra corpului, particularităților anatomice și gesticii sale; 3) a asigura sau a confrunta referința*, referința la istorie, la clasa socială, sau chiar la istoria teatrului (costume de tipuri codate). Costumul va exprima locul și momentul în care se desfășoară acțiunea. Se poate – și este un element interesant al diferenței dintre textul scris și textul spectacular – ca referința pe care o propune costumul să fie diferită de acea indusă de text (ca o operă de Molière în costume moderne). Jocul cu referință în domeniul costumului este deosebit de interesant, în măsura în care poate produce sensuri neașteptate, un alt raport în plan politic, de exemplu, social și istoric; un alt raport de asemenea în plan estetic: astfel bogăția în același timp semantică și estetică a costumelor japonizante pentru *Richard III* (de Shakespeare, montat de Mnușkin). Pe lîngă funcțiile sale în

povestire, costumul este deopotrivă un element în construcțiile artistice pe care le propune scena, în relația formelor, culorilor, mișcărilor cu elementele decorului; în mod foarte evident costumul este o parte în construcția imaginilor scenice. Sistemul de semne produse de costum apare ca o mediere între semnele provenite din spațiul scenic* și cele legate de figura comediantului. Nu ne va mira să constatăm importanța sa pe de o parte în teatrele tradiționale, unde fiecare element al costumului este riguros codat și poartă o semnificație precisă (teatrul japonez, chinez, indian, indonezian), și pe de altă parte, invers, în teatrul contemporan unde suplețea codurilor permite toate invențiile. Trebuie fără îndoială acordat un loc diverselor forme de nuditate sau cvasinuditate (nuditatea este un semn puternic), sau acelui alt non-costum care este corpul îmbrăcat în întregime de o anonimă stofă neagră (Living Theater).

COTIDIAN-ului (TEATRUL –)

Formă contemporană a teatrului naturalist, el se distinge de acesta prin faptul capital că aici cotidianul nu este lumea socială și materială așa cum se poate reconstitui pe scenă ci, esențialmente, limbajul, limbaj împrumutat din viața cotidiană și deci ca urmă sau manifestare a investirii ființei de către lume, sau ca luptă, apărare, energie. Cei slabi și cei excluși care nu au la dispoziția lor decît limbajul stăpînilor nu-l vorbesc fără ciudate distorsiuni. Se poate cita teatrul lui J.-P. Wenzel, M. Deutsch, F.-X. Kroetz, M. Vinaver.

DECOR, DECORARE

Cuvîntul „decorare" este arhaic, se poate însă considera că el desemnează și altceva (▸ **Spațiu**). Decorul depinde în mod riguros de formele spațiului. În teatrul antic sau chiar elisabethan, arhitectura este aceea care reprezintă cu adevărat decorul. Începînd din Renaștere, formele spațiului presupun o pînză pictată și cîteva elemente. De la mijlocul secolului al XVIII-lea, decorul

devine din ce în ce mai mult evocarea mimetică şi decorativistă a unei părţi a lumii; atunci decorul începe să facă parte din acţiune, care nu se înţelege în afara determinărilor spaţiale şi chiar a mobilierului prevăzut de autor şi realizat de decorator: ca *Nunta lui Figaro,* de Beaumarchais, sau patul din vodevil şi din comedia burgheză. Regia contemporană, golind spaţiul, a dat cuvîntului decor un alt sens şi un alt conţinut.

DENEGARE

Denegarea teatrală este legată de funcţionarea fundamentală a teatrului, acea funcţionare contradictorie care consistă în a prezenta sub formă materială şi concretă o acţiune şi personaje de ficţiune, semnele teatrale fiind omeneşti materiale conform cu ceea ce reprezintă în lume: o fiinţă umană este reprezentată de o fiinţă umană. Denegarea este mecanismul psihic care permite spectatorului să vadă realul concret pe scenă şi să adere la el ca fiind real, ştiind (şi neuitînd că pentru foarte scurte momente) acest real nu are consecinţă în afara spaţiului scenei. Dar – lucru capital – ceea ce este supus denegării în teatru nu este totalitatea a ceea ce este prezentat, ci doar ficţionalul, nu adevărurile istorice sau universale.

Semnul scenic este afectat de semn – (mai puţin), ca şi cînd ar fi devenit negativ. Consecinţele sînt considerabile. Acest fenomen este acela care în mod paradoxal compune forţa psihică a teatrului, fiindcă spectatorul este constrîns la o dublă muncă: a înţelege un real ca real şi a şti în acelaşi timp că acest real pe care trebuie să-l ia în considerare nu interferează cu existenţa lui, nu are relaţie directă cu el. Orice teatru, fie el cel mai „digestiv", cum spune Brecht, cel mai orientat către divertisment, implică prin natura sa o muncă de reflecţie: este real, dar este un real altundeva; este real, dar nu pentru mine, nici pentru cineva cu perceperea mea; este real, dar este un real construit, un artefact. Se înţelege în acest caz cum munca şi funcţia estetice ale teatrului compun cu acelaşi prilej un obiect de reflecţie critică; cu cît munca estetică este mai mare şi mai reuşită, cu atît reflecţia critică

dobîndește amploare, cu atît se vede mai bine că este un artefact. Acest du-te-vino între receptarea pasivă și distanța critică este pentru spectator, în același timp, cauza plăcerii sale și a posibilităților lui de gîndire.

Nici cinematograful, nici televiziunea nu au aceleași virtuți: în cadrul lor nu există denegare de imagine; nu avem a o denega fiindcă ea nu este nici directă nici concretă; nu poți decît să o suporți fiindcă ea este imagine și deja virtuală; nu poți nici să-i scapi nici să o judeci. Distingem aici originea unor neajunsuri ale mass-media.

A nu se confunda denegare și refuz: refuzul este acea formă de respingere prin care conștiința tinde să scape unui real intolerabil; dacă refuzul ar avea o formulare, l-am putea adnota astfel: „Eu n-am văzut ceea ce am văzut; ceva am văzut eu, dar nu vreau să fi văzut." Refuzul își găsește rar locul în teatru, căruia nu-i este cîtuși de puțin permis să prezinte spectacole realmente insuportabile (un contra-exemplu celebru, *Mormînt pentru cinci sute de mii de soldați*, de Guyotat, montat de Vitez, 1982).

DEZNODĂMÎNT

1) Deznodămîntul este ultimul moment al acțiunii, acela unde toate conflictele se rezolvă, unde „înnodarea" se deznoadă, unde în principiu soarta fiecăruia dintre personaje este fixată. Aceasta este cel puțin concepția clasică începînd cu Aristotel, care face din deznodămînt una din cele trei părți ale acțiunii: deznodămîntul va însemna așadar fie o încheiere a acțiunii, fie momentul în care dezechilibrul inițial este recuperat prin distrugerea generală, sau mai rar, printr-un nou echilibru (la un dramaturg precum Corneille, de exemplu).

2) Există dramaturgii care dimpotrivă, refuză încheierea și lasă deznodămîntul deschis; este cazul aceleia a secolului al XX-lea, fără excepție, în care autorii mențin spectatorul nesigur în ce privește drumul pe care-l vor lua personajele. Brecht merge mai departe, lăsînd spectatorului grija de a dezlega enigma, de a găsi soluția problemei; astfel, la sfîrșitul *Omului cel bun din*

Siciuan, spectatorul este interpelat: „Du-te, dragă spectatorule, găsește o soluție, trebuie, trebuie!" Același sfîrșit în *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*. Un alt fals deznodămînt este „eterna reîntoarcere" dragă lui Beckett, în care sfîrșitul celui de-al doilea act recuperează exact sfîrșitul primului: vagabonzii vor reveni în același loc să-l aștepte pe Godot? „partida" se va sfîrși sau falsa plecare a lui Clov va reîncepe veșnic? (*Așteptîndu-l pe Godot* și *Sfîrșit de partidă*). Se întîmplă chiar ca enigma formulată să nu fie rezolvată, să nu se știe niciodată cine a săvîrșit acțiunea, cine a comis crima (la Michel Vinaver de exemplu, în *Emisiunea de televiziune*).

3) În marile dramaturgii „baroce" (Shakespeare, Calderon) deznodămîntul apare adesea complet, deschizînd o nouă întrebare, făcînd ca acțiunea să realizeze un nou salt înainte, lăsînd viitorul pradă unei alte întrebări (*Hamlet, Regele Lear*, de Shakespeare, *Viața este un vis*, de Calderon), suscitînd perspectiva unei noi ordini a lucrurilor.

DIALOG

A. Funcțiile dialogului de teatru

1) Dialogul în teatru este supus unui contract: sîntem la teatru. Dialogul nu este destinat așadar spectatorului, care-l ascultă „clandestin" și care, prin urmare, nu are a da socoteală; fenomenul denegării* funcționează, dar în mod foarte evident el nu funcționează decît la reprezentație, și oricum el nu neagă decît ficționalul.

2) Faptul dublei enunțări* se regăsește în dialogul de teatru: orice enunț în dialog are doi emițători, scriptorul și personajul căruia i-a delegat vocea sa, și doi receptori, alocutorul-personaj („dublul" său) și spectatorul, care este așadar de asemenea prezent într-un fel la schimb, deși el nu poate să intervină. Reprezentația poate să instituie un întreg joc (la început scriptural și verbal în același timp) între cei doi receptori, comedianul putînd să adreseze mereu spectatorului ceea ce este destinat celuilalt personaj – sau să clameze aparteurile*.

3) Condițiile de enunțare* indicate de ansamblul didascaliilor* precizează dincolo de înțelesul „evident" al enunțurilor, sensul pe care-l dobîndesc în situația respectivă: un „te iubesc!" putînd fi de îndrăgostit sau de exasperat... Condițiile enunțării sînt și ele duble, totodată ficționale și scenice: scena nu povestește totdeauna ceea ce este specificat de text, regia putînd să schimbe condițiile enunțării ficționale prevăzute de didascalii pentru a-i substitui altele, care ar permite dialogului să formuleze un sens mai clar pentru spectator sau mai conform ansamblului proiectului regizorului.

4) Fiecare enunț în dialog are una sau mai multe din cele șase funcții, potrivit analizei lui R. Jakobson (*Eseuri de lingvistică generală*): funcția fatică, stabilind un contact cu alocutorul: „bună ziua!"; o funcție referențială sau informantă, procurînd alocutorului cunoașterea faptelor care-l interesează (legată deci de lumea obiectivă); o funcție expresivă, legată de locutor și traducînd ceea ce el resimte; o funcție conativă, dirijată către alocutor și orientînd acțiunea acestuia din urmă; o funcție poetică, întoarsă către mesajul însuși, și reglînd efectul pe care-l produce; în fine, o funcție metalingvistică, angajată să asigure că atît codul unuia cît și al celuilalt locutor este același: „vorbim într-adevăr de același lucru?"

5) O altă analiză a ceea ce este esențialul funcționării dialogului în teatru, adică aspectul său pragmatic, este teoria teoreticienilor școlii numită din Oxford, Austin, Searle, la care trebuie să adăugăm pe Ducrot. Această teorie ia în considerație cuvîntul-act: „A vorbi, este a face, spunea Barthes, Logos-ul dobîndește funcțiile Praxis-ului și i se substituie" (1965). Barthes raportează faptul la Racine, dar acesta nu este numai limbajul teatral, este orice limbaj care este cuvînt-act. Trebuie prin urmare să distingem: a) locutorul, care corespunde conținutului explicit al enunțurilor (o povestire, de exemplu, o evocare de sentiment, un expozeu de idei); b) perlocutorul, efect (emoțional de exemplu) produs de enunț asupra altor personaje și asupra spectatorului; c) ilocutorul.

Ilocutorul este acela care reprezintă în exclusivitate forța limbajului-act. De la început, se poate remarca că există o catego-

rie de verbe care îndeplinesc chiar acțiunea pe care ele o indică: nu se poate spune „eu promit" fără a promite, sau „eu blestem" fără a blestema, nici chiar „eu neg" fără a nega; acestea sînt performativele. Se observă însă că performativitatea, adică puterea de-a îndeplini acțiunea prin cuvînt, nu este rezervată verbelor performative: în orice enunț există o componentă performativă; fapt evident pentru orice enunț cu valoare conativă (potrivit terminologiei lui Jakobson), ca și pentru un enunț cu valoare asertivă (care spune adevărul și falsul). A vorbi este deci totdeauna a acționa asupra alocutorului. Nu se acționează însă fără condițiile vorbirii: a interoga, este în același timp a afirma că ai dreptul să interoghezi; a exprima un adevăr nu se poate decît dacă ai dreptul și posibilitatea de a-l spune, sau dacă celălalt are puterea să-l înțeleagă: ca vorbirea pedagogică. Aceasta pentru că orice act de limbaj presupune între interlocutori un contract, care conferă locutorului o anume putere de a vorbi, putere care îi este implicit și efectiv acordată de alocutorul său, prin faptul că el tace sau răspunde. Orice schimb de limbaj presupune așadar constituirea, prelungirea, modificarea sau ruperea unui contract de limbaj. Dialogul în teatru este un schimb de cuvinte bazîndu-se pe aceleași legi ca orice schimb de cuvinte în viață (este domeniul în care mimesis*-ul este irecuzabil). Este interesant așadar de observat urmarea actelor de limbaj ale dialogului, și contractele pe care le susține, ceea ce permite nu numai o lectură a dialogului ci și o apreciere a oricărei mișcări a acțiunii.

Cu atît mai mult cu cît există acte de limbaj indirecte, care acționează prin mijloace lingvistice ocolite; astfel se poate cere să se închidă o fereastră spunînd pur și simplu: „Este frig aici." „În actele de limbaj indirecte, locutorul comunică auditoriului mai mult decît spune în mod efectiv, sprijinindu-se pe informația din arier-plan, în același timp lingvistică și non-lingvistică pe care o au în comun" (Searle).

6) O astfel de analiză reclamă: a) o luare în considerare a presupozițiilor care susțin dialogul (▸ **Ne-spus**); b) dincolo (sau dincoace) de pragmatic, o revenire la lingvistică, adică la analiza discursului personajului* (cu un interes deosebit rezervat

pronumelor personale, indicatori ai schimbului interpersonal și ai tuturor modalizatorilor).

B. Formele dialogului

1) Numărul locutorilor: în teatrul antic dialogul se face mai întîi între un protagonist și cor, la care se adaugă un alt protagonist (Eschil), apoi un al treilea (Sofocle) – vezi Aristote, IV. Numărul mic de „vorbitori", dacă nu de prezențe, este una din regulile nescrise ale tragediei clasice. Invers drama barocă, Shakespeare și dramaturgii *Secolului de aur* spaniol își permit schimburi mai complexe cu un număr mai ridicat de parteneri. Împărțirea discursului între voci multiple, adesea înlănțuite, este una din noutățile lui Beaumarchais mai întîi, apoi a dramei romantice.

2) Ritmul schimbului: poate da loc la mari „tirade", la „discursuri"* alternate, adesea cu conținut intelectual, sau la schimburi afective sau dramatice mai rapide, deci sticomitii, schimburi alternate vers cu vers. Ritmul schimbului poate fi inegal potrivit cu interlocutorii: un protagonist vorbind unui confident sau dînd ordine unui subordonat are un ritm al vorbirii mai susținut, el vorbește mai mult, în replici mai lungi. Se observă cum formele dialogului depind de contractul(le) limbajului(lor). ▸ **Enunțare, Scriitură, Personaj.**

Bibliogr.: Aristote, 1980; Austin, 1970; Barhtes, 1963; Ducrot, 1972, 1984; Searle, 1972.

DICȚIE

Dicția este în partea fonică a muncii actorului un element decisiv. Ea aparține părții paralingvistice a discursului și privește pronunția limbii: ritm, insistență asupra consoanelor sau punerea în valoare a vocalelor, accentuare locală (travaliu asupra silabei tonice). Dicția comedianului face parte din jocul* său cu triple determinări: partea individualizantă, care trimite la el însuși, partea construirii personajului (dependent de proiectul punerii în scenă) și de determinarea sa socială, în fine codul teatral.

DIDACTIC (TEATRU –)

Direct sau indirect, teatrul are totdeauna drept ambiție declarată să „instruiască". Tragedia greacă (și chiar comedia) avea drept misiune educarea cetățeanului din Atena ca cetățean și ca individ privat; iezuiții în colegiile lor făceau din teatru o distracție moralizatoare, idee ce anima și pe Doamna de Maintenon pentru pensionul de tinere fete de la Saint-Cyr; însuși marele Arnauld, neîncrezător totuși în teatru ca jansenist, voia să spună despre *Fedra* lui Racine că era „în întregime creștină". În secolul următor, Diderot, Lessing, Schiller susțin că teatrul poate „moraliza pasiunile". Hugo vrea să introducă în teatrul său „o gîndire morală și consolatoare". De la sfîrșitul secolului al XIX-lea și mai ales după revoluția din Octombrie, se consideră că teatrul poate juca un rol educativ în materie socio-politică, că el poate să sprijine revoluția și „să contribuie la formarea omului nou" (Meyerhold).

Brecht fundează teoria și practica unui teatru didactic, care în fapt există nu pentru a da lecții directe, ci pentru a trezi conștiința spectatorului și a-l stimula să-și pună probleme concrete asupra organizării și funcționării societății.

Din cauză că teatrul este constant legat de cetate, tentația didactică este mereu prezentă, cel mai adesea ca o dorință pioasă – în cel mai bun dintre cazuri (tragedia antică, Brecht) ca punere în gardă a conștiinței critice. În rest, orice mare teatru contribuie la această trezire a conștiinței. Dificultatea teatrului didactic este că denegarea* antrenează cu ea lecția: nu poți să distribui adevăruri prin intermediul teatrului, fiindcă teatrul, loc al unui real, este și locul unui „non-adevăr". Orice „adevăr" în teatru neputînd fi eliberat decît pe căi indirecte, metaforice, poetice. De aici decepțiile bine cunoscute ale teatrului-vérité sau ale teatrului de agitație și propagandă.

Bibliogr.: Meyerhold, 1973; Brecht, 1979.

DIDASCALII

1) Cuvîntul desemnează tot ceea ce în textul de teatru nu este rostit de actor, adică tot ceea ce în mod direct este îndeplinit

de scriptor. Cuvîntul grec desemna caietele cu consemnări date actorilor înaintea reprezentației.

Didascaliile cuprind indicațiile scenice propriu-zise, cu alte cuvinte indicațiile de loc și de timp, la care se adaugă cele date comedianului (privind vorbirea și gestica) și mai ales ceea ce divizează discursul în întregime vorbit al operei, adică indicația numelui personajului în fața textului pe care trebuie să-l rostească. Didascalia cuprinde deci tot ceea ce permite să determine condițiile enunțării* dialogului (în mod mai general al discursului teatral). Exemple: „scena reprezintă un salon", sau „X, înduioșat", sau pur și simplu „X" precedînd o replică.

Fixînd condițiile enunțării* imaginare, didascaliile sînt în mod necesar ambigui: ele desemnează condițiile enunțării (mai ales coordonatele spațio-temporale) ale evenimentului ficțional, dar în același timp condițiile scenice. Rolul didascaliei este prin urmare dublu: ea este un text de regie cuprinzînd toate indicațiile date de autor ansamblului de practicieni (regizor, scenograf, actori) însărcinați să asigure existența scenică a textului său; ea este deopotrivă un suport care permite lectorului să construiască imaginar fie un loc în lume, fie o scenă de teatru, fie amîndouă în același timp.

Didascaliile definesc deci două tipuri de condiții de enunțare, cele propuse de ficțiune și cele propuse de scenă: munca regizorului fiind tocmai de a pune în relație ficționalul și ceea ce se reprezintă, înțelegem astfel cum didascaliile sînt o noțiune fondatoare în munca teatrală.

2) Funcția pragmatică a didascaliilor este clară: ele au statutul unui act de limbaj directiv; ele sînt un ordin dat practicianului. Ele pot fi prin urmare explicate nu printr-un verb la modul indicativ, ci printr-un imperativ: „o masă și două scaune" neînsemnînd „există o masă și două scaune", ci „puneți (sau imaginați) o masă..."; „X, furios" este ordinul dat actorului să joace furia. (Cazul este identic aceluia al indicațiilor de chei, de măsură sau de ritm dintr-o partitură muzicală.)

3) Dacă autorii sînt în același timp regizori (Shakespeare sau Molière), sau dacă codurile* sînt riguros fixate, indicațiile

scenice sînt adesea limitate la numele personajelor. Ele se înmulțesc în secolul al XIX-lea, mai întîi pentru că spațiul* devine reproducerea adesea decorativistă a unui loc din lume, și apoi fiindcă personajul* este mai individualizat, și finalmente pentru că autonomia regizorului constrînge autorul să-i dea mai multe îndrumări. Reprezentația contemporană vădește adesea o inflație a formulărilor didascalice, didascaliile slujind la construirea spațiului specific care corespunde unui text, iar autorul anticipînd adesea regizorul, pentru a scrie un important text autonom. Într-o dramaturgie a gestului, ele pot, la limită, să constituie textul în întregime, de exemplu Beckett, *Act fără cuvinte I* și *II*.

4) Didascalii interne: indicațiile date regizorului pot să figureze și în interiorul textului (este cazul celor mai multe didascalii în Shakespeare). „Tușiți tare, Doamnă, doriți o porție din acel suc de lemn-dulce?" spune Tartuffe Elmirei (Molière, *Tartuffe*, act IV): act scenic, raporturi gestuale sînt indicate, cu înlănțuire de scenic și verbal.

5) Autonome sau interne, didascaliile nu ar putea stabili ansamblul condițiilor de enunțare ficționale și scenice; este necesară elaborarea unui text didascalic nou, acela al regizorului și al practicienilor.

Bibliogr.: Ubersfeld, 1977, 1995.

DISCURS

„Discursul" teatral este încă unul din acele cuvinte ambigui care acoperă în același timp ceea ce se referă la text și ceea ce are legătură cu reprezentația, ceea ce este ficțiune* și ceea ce este performanță*. Ansamblul discursului teatral conține tot ceea ce provine din text (didascalii, dialoguri, dar și monologuri, și eventual apeluri către spectator) și în același timp discursul regizorului, în situația inevitabilă în care el modifică discursul unde enunțătorul este scriptorul. În domeniul teatrului este dificil să susții noțiunea de discurs, care rămîne vagă, fiindcă este aproape imposibil să faci altceva decît să reconstitui – nu fără arbitrarietate – o voce sau un discurs al punerii în scenă. ▸ **Enunțare, Punere în scenă, Text.**

DISTANȚĂ, DISTANȚARE

Verfremdungseffekt-ul inventat de Brecht (efectul de „înstrăinare") nu este rezervat lui Brecht sau brechtismului. El face parte din munca oricărui autor, în măsura în care el nu poate să se mărginească la o identificare*, imposibilă *à la lettre* – în care însă actorul este obligat să arate sau să lase să se vadă că este un artist, cu o personalitate precisă, în curs de a-şi exercita arta şi în măsura în care el arată că arată. Efortul de distanțare la comedian este totdeauna un moment, în relație cu un altul, momentul de identificare – o parte a acelei pulsații identificare-distanțare care este sarcina sa proprie şi sursa plăcerii spectatorului.

Efortul de distanțare însă nu este limitat la comedian, el poate să se extindă (de fapt, el se extinde aproape totdeauna) la întreaga punere în scenă. La Brecht, efortul de distanțare este o tehnică destinată să amintească spectatorului „ciudățenia" a ceea ce îi este propus, anormalitatea a ceea ce îi pare natural, violența, de exemplu, sau opresiunea, sau războiul: „O reproducere distanțată este o reproducere care permite să se recunoască obiectul reprodus, dar în acelaşi timp de a-l reprezenta insolit [...]. Efectul de distanțare transformă atitudinea aprobatoare a spectatorului fundată pe identificare, într-o atitudine critică" (Brecht, *Petit Organon,* nr. 42). Printre procedeele de distanțare: insistența asupra fabulei* epice, etalarea *gestus**-ului social, efortul de distanțare prin jocul obiectivat, apelurile către spectator şi *songs* (cîntece „morale"), anunțuri.

În realitate, funcționarea distanțării depăşeşte larg teoria şi practica lui Brecht; şi fără îndoială există o parte de distanțare în orice bună punere în scenă*.

Bibliogr.: Dort, 1960; Brecht, 1979.

DRAMATURG

Sens tradițional: autor dramatic. Sens modern, de origine germană (*Dramaturg*): dramaturgul este un asistent al regizorului, a cărui muncă este esențialmente de pregătire: alegere eventuală de texte, cercetare şi documentare literare şi istorice, reflecție

asupra sensului şi „ideologiei", cîteodată muncă de „adaptare"* a textului, cu modificări mai mult sau mai puţin importante, asistenţă la punerea în scenă ca observator „dezinteresat", în fine uneori „animator" (redactare de programe, organizare de şedinţe de discuţie). Mulţi regizori au un dramaturg asociat lucrărilor lor şi căruia îi rămîn cel mai adesea fideli. Alţii refuză acest personaj („eu nu vreau un ajutor în gîndire", spunea Vitez), îndeplinind ei înşişi munca dramaturgului. Cuvîntul şi obiectul au fost popularizate de brechtieni, deşi Brecht a fost propriul său dramaturg. S-a întîmplat să se vadă aici un „ajutor în ideologie", ceea ce este o diminuare a termenului.

DRAMATURGIE

În mod tradiţional, cuvîntul dramaturgie desemnează munca autorului operelor teatrale: sens ieşit din uz.

Actualmente, este unul din acei termeni din teatrologie care are trei accepţii:

1) Dramaturgia este studiul construirii textului de teatru: astfel, *Dramaturgia clasică în Franţa*, de J. Schérer, este studiul scriiturii şi poeticii teatrului clasic.

2) Ea desemnează studiul scriiturii şi poeticii reprezentaţiei.

3) Ea este activitatea dramaturgului* în înţeles german sau post-brechtian. În acest sens, dramaturgia este studiul concret al raporturilor textului şi al reprezentaţiei cu Istoria, pe de o parte, şi cu ideologia „actuală" pe de alta. Dramaturgia este în cazul acesta nu numai studiul textului şi al reprezentaţiei, ci şi al raportului dintre reprezentaţie şi public – care trebuie să o primească şi să o înţeleagă: ea implică prin urmare nu două elemente, ci trei.

DRAMA

Cuvîntul grec *drama* înseamnă „acţiune". Cuvîntul dramă acoperă într-un mod general şi putem spune chiar confuz orice formă de acţiune teatrală.

Începînd din secolul al XVIII-lea, cuvîntul dobîndeşte un sens mai precis, acela al unei opere teatrale care, îndepărtîndu-se de speciile tradiţionale, ar fi un fel de amestec realist de tragedie şi comedie. Pornind de aici, cuvîntul se întîlneşte precizat îndeosebi de un adjectiv cu valoare istorică: dramă burgheză, romantică, simbolistă, modernă. Pentru Hugo, ca şi pentru Hegel, drama este esenţialmente o formă dialectică, o „oglindă de concentrare": „Drama care îmbină în acelaşi suflu grotescul şi sublimul, teribilul şi bufonul, tragedia şi comedia" (*Préface de Cromwell*).

În critica contemporană, cuvîntul rămîne vag şi sfîrşeşte prin a desemna orice formă de teatru neexplicit comică.

Bibliogr.: Hugo, 1968.

ECLERAJ

Iluminatul scenei este unul din elementele decisive ale spaţiului* teatral. După quinquetele vîrstei clasice (iluminat cu lumînări cu flacără disimulată), două invenţii marchează naşterea iluminatului: mai întîi iluminatul cu gaz, apoi cu electricitate (secolul XIX), care permit toate efectele, apoi obscurizarea sălii, datorată lui Wagner, şi care schimbă receptarea spectatorului.

Bogăţia şi varietatea extraordinare ale posibilităţilor luminii în teatru (sursă, intensitate, variabilitate, culoare, focalizare) fac din aventurile luminii în cursul reprezentaţiilor un „text" în relaţie cu alte elemente fonice şi vizuale, şi din specialistul în iluminat un artist a cărui muncă este în simbioză cu aceea a altor artişti ai punerii în scenă: „Lumina participă în întregime la efortul de producere a sensului spectacolului", scrie Patrice Trottier, specialist în iluminatul spectacolelor lui Vitez (*Travail théâtral*, 1978). Adolphe Appia arată cum lumina este aceea care asigură medierea între spaţiu şi actor: ea conţine „întreaga putere expresivă a spaţiului, dacă acest spaţiu este pus în serviciul actorului" (*Théâtre populaire*, nr. 5).

Bibliogr.: Appia, 1954.

ENUNȚARE

Numim enunțare evenimentul singular care constituie producerea unui enunț de către un subiect. Enunțarea teatrală este virtual orală, și faptul, pentru enunț, de a fi consemnat între paginile unei cărți nu este un impediment să fie scris pentru a fi vorbit. Problema deci se pune: cine rostește enunțul unui text de teatru? Răspunsul nu este simplu. Dacă este vorba de un enunț didascalic, scriptorul este subiectul enunțării (actul de limbaj în didascalie* fiind iussiv). Dacă este vorba de un enunț într-un dialog, subiectul enunțării este personajul, dar și scriptorul care a produs enunțul și a delegat vocea sa personajului. Este faptul fondator al teatrului dublei enunțări: tot ceea ce este rostit în teatru este scris de scriptor și vorbit de personaj – cu faptul suplimentar că vocea concretă care va rosti enunțul nu este aceea a unei ființe abstracte, ci aceea foarte reală a actorului. Există tendința de a se uita vocea scriptorului, pentru că ea nu lasă din enunțare decît semne indirecte: „stilul" autorului și combinarea de elemente dramaturgice. Modul de enunțare al dialogului din teatru este eu-tu-ul enunțării personale, vocea unui el nefiind niciodată decît citabilă cînd facem să vorbească un personaj într-o povestire.

Bibliogr.: Maingueneau, 1991.

ENUNȚARE (CONDIȚII DE –)

Noțiunea de „condiții de enunțare" este una din noțiunile cheie ale teatrului, unul din mediatorii decisivi între text și scenă: „Enunțurile dialogului devin discurs din momentul în care le sînt stabilite condițiile de enunțare" (M. Corvin). Uitarea acestei noțiuni conduce la multe erori și neînțelegeri, cînd te cantonezi la studiul unui singur text. Este clar, chiar de la început, că nici un enunț aparținînd dialogului de teatru nu are sens luat în afara condițiilor enunțării sale. Ceea ce se poate verifica cu ajutorul oricăruia dintre cuvintele celebre din teatru – acel „Să moară!" al bătrînului Horace – Corneille, *Horace*) sau acel „Fără dotă!"

al lui Harpagon, sau acel „A fi sau a nu fi" al lui Hamlet –, care sînt perfect lipsite de sens în afara condițiilor enunțării lor.

Condițiile de enunțare sînt factuale (poziția materială sau situația psihologică a subiectului vorbitor) sau ideologice în sensul cel mai larg al termenului (valori ale societății în care trăiește personajul). Diferitele elemente ale situației de enunțare pot face parte din spus (de exemplu, în *Polyeucte*, de Corneille, stanțele lui Polyeucte sînt „cuvinte spuse în închisoare") sau din ne-spus* (subînțelesuri, presupuneri). Toate aceste condiții de enunțare sînt fictionale. Interesul însă este ca punerea în scenă să poată acționa asupra lor, cu ajutorul condițiilor scenice de enunțare: punerea în scenă poate, într-adevăr, să exhibe condițiile de enunțare ale ficțiunii cu diversele lor componente, sau dimpotrivă să le modifice, și chiar să substituie altele, pentru a schimba sensul, sau invers – să crească lizibilitatea pentru un spectator actual, care nu ar sesiza condițiile de enunțare devenite istoric obscure. Aici se constituie una din sarcinile esențiale ale punerii în scenă: a acorda dialogului condițiile de enunțare cele mai clare pentru receptare. ▸ **Spectator, Referință, Timp.**

Ansamblul condițiilor de enunțare imaginează o situație de enunțare în legătură cu situația dramatică.

Bibliogr.: Corvin, 1983.

EROU

Eroul este personajul central al tragediei grecești. Cel mai adesea, el este individul forte care se ridică în fața cetății pentru a discuta sau a viola legile (ca Oreste – la Eschil, sau Oedip, Ajax – la Sofocle). Cîteodată, el reprezintă o altă valoare, dacă nu o altă lege, ca Antigona. La Euripide, el reprezintă dreptul victimei în fața puternicilor și învingătorilor (Andromaca, Hecuba). Cuvîntul păstrează un sens puternic în teatrul clasic francez, în comedie însă, el capătă, abuziv poate, sensul de personaj principal (Alceste – *Mizantropul*, Harpagon – *Avarul*), sens pe care-l păstrează pînă în zilele noastre. La Elisabethani sau în teatrul baroc spaniol, ca și la romantici, el păstrează cono-

taţiile sale de grandoare, fie aceasta în violenţă sau crimă (Hamlet, Macbeth, Richard III). În secolul al XIX-lea şi mai ales în secolul XX se naşte un erou invers, care-şi extrage caracterul excepţional din şubrezenia sa socială: ca Woyzeck la Büchner, soldatul Schweik sau Groucha, eroina din *Cercul de cretă caucazian*, la Brecht.

EXPOZIŢIUNE

Este faza iniţială în acţiunea teatrală: ea serveşte să facă cunoscut spectatorului tot din ce are nevoie pentru a înţelege desfăşurarea fabulei*. În teatrul clasic, expoziţiunea îşi găseşte locul încă din primele momente ale piesei, adesea chiar din prima scenă sau, în tot cazul, în interiorul primului act; ea se sprijină pe protagonişti, situaţie, conflicte. Dacă locul scenic şi în mod mai general tot vizualul pot oferi elemente, expoziţiunea este esenţialmente produsă de discurs. Teatrul contemporan riscă adesea să lase spectatorul în incertitudine sau chiar să-l rătăcească (Beckett, Ionesco). ▸ **Absurd.**

FABULĂ

După Aristotel, fabula (*mythos*) este „îmbinarea acţiunilor săvîrşite" sau, după o traducere mai concentrată şi fără îndoială mai bună, „înlănţuirea faptelor (*pragmata*) în sistem". Într-un mod mai general, putem înţelege (şi acesta va fi fără îndoială sensul cel mai clar al acestui cuvînt la fel de ambiguu ca cea mai mare parte a termenilor din teatru) povestire, în măsura în care putem reconstitui desfăşurarea faptelor potrivit succesiunii lor în timp. Brecht dă o definiţie mult mai complexă: „Fabula nu corespunde numai unei desfăşurări de fapte extrase din viaţa în comun a oamenilor, aşa cum ar putea să se fi petrecut în realitate, sînt procese adaptate în care se exprimă ideile inventatorului fabulei asupra vieţii în comun a oamenilor. Astfel personajele nu sînt numai reproduceri de persoane vii, ele sînt adaptate şi modelate în funcţie de idei" (*Additif au Petit Organon*). Şi pentru a

sublinia importanța: „Totul este funcție a fabulei, ea este inima spectacolului teatral. Căci din ceea ce se petrece între oameni, aceștia primesc tot ceea ce poate fi discutabil, criticabil, șanjabil... Marea întreprindere a teatrului este fabula, această compoziție globală a tuturor proceselor gestuale, conținînd informații și stimulente care vor trebui să constituie de acum înainte plăcerea publicului" (*Petit Organon,* nr. 65). Vedem aici ideile-forță ale lui Brecht*: fabula, ca și la Aristotel, „organizare de acțiuni", importanța acțiunii, și legătura dintre fabulă și plăcerea spectatorului*. Umberto Eco dă o definiție complexă la ceea ce el numește *fabulă*: este, spune el, „schema fundamentală a narațiunii, logica acțiunilor și sintaxa personajelor, cursul evenimentelor ordonate temporal" (133).

Bibliogr.: Aristote, 1980; Brecht, 1979; Eco, 1985.

FARSĂ

Scurtă piesă comică, esențialmente populară, care își are titlul de noblețe în Aristofan și Plaut. Farsa în Franța se naște la sfîrșitul Evului Mediu; drept caracteristică, ea gravitează în jurul unei înșelătorii: există în general un înșelător, un „deceptor" (*trikster*, spune englezul): o femeie care înșeală, un valet hoț, un călugăr mîncăcios sau desfrînat și cîțiva înșelați (în general stăpînul, soțul sau bogătașul). Acestea sînt personajele. O înșelătorie triumfătoare sau dezamorsată, aceasta este cel mai adesea intriga.

FICȚIUNE, FICȚIONAL

Teatrul aparține genurilor literare care se întemeiază pe ficțiune, adică pe o construcție care se referă la un univers al experienței neîncetînd să se afirme imaginar: „Textul de ficțiune este o aserțiune neverificabilă" (K. Stierle, „Réception et Fiction", în *Poétique*, nr. 39, 1939). Chiar teatrul ale cărui personaje sînt istorice, povestește o istorie al cărei raport cu realul apare secundar. Actorul întreține universul ficțional al operei, el se va mani-

festa ca parte a acestui univers, va fi Iulius Cezar sau un vagabond, dar în același timp și în mod inseparabil actul său scenic* va fi o performanță*, adică o activitate artistică concretă în aici-acum-ul reprezentației. ▸ **Fabulă, Performanță.**

FOCALIZARE

Efortul spectatorului de a alege un element din spațiu, un detaliu al reprezentației, un actor, pentru a-și îndrepta atenția asupra acestui element, și eventual de a-l urmări în evoluția sa. Efort adesea prevăzut și preconstruit de regizor, scenograf și chiar de maestrul de lumini. ▸ **Spectator.**

GEN

Aristotel reluînd, cel dintîi, opoziția platoniciană dintre povestirea epică și povestirea imitativă, distinge, în interiorul „genului teatru", tragedia (care are raport cu epicul) și comedia, care are un plus de relație cu imitația. Noțiunea de gen este totdeauna legată de codul teatral al momentului. Distincția, precisă pînă în secolul al XVIII-lea (tragedie *sau* comedie, la care se adaugă o tragicomedie, mai greu de definit), devine foarte vagă începînd din momentul în care intervine noțiunea de dramă*, ea însăși relativ confuză, fără a vorbi de noile genuri, ca melodrama*.

GEST, GESTICĂ

Gestul este o mișcare corporală produsă de actor într-un mod voluntar sau semi-voluntar și care prin faptul însuși că este săvîrșit în cursul reprezentației, adoptă o semnificație în relație a) cu vorbirea actorului, b) cu ceilalți actori, c) cu spațiul reprezentației.

Iată de ce gestica (adică nu numai ansamblul mișcărilor actorului ci și felul lor) este un text, în relație cu toate semnele reprezentației, verbale și non-verbale.

1) Gestul este un semn mai mult sau mai puțin codat. Cîteodată el este un semn codat traductibil, ca în teatrele orientale,

unde fiecare gest poate fi tradus, semnificînd „rîu" sau „supunere"; cîteodată el este relativ codat cu ajutorul obiceiurilor sociale, dînd o aparență de naturalețe, lăsînd însă un spațiu acțiunii corporale individuale a comedianului.

2) Gestica are o dublă funcție: ea este mimetică (cu un comportament realist) și simbolică.

3) Gestica constituie un text* în raport cu semnele verbale, cîteodată redundantă, cîteodată în opoziție cu ele. Nu este exclusă posibilitatea unor semne gestuale opace, intraductibile sau puțin clare, a căror funcție în raport cu discursul verbal este aceea a unei metafore.

4) Gestica este în relație cu mimica* (semne produse numai de față).

Tentativele de a întocmi un „dicționar al gesturilor" nu au fost niciodată foarte eficiente.

Bibliogr.: Meyerhold, 1973; Leroi-Gourhan, 1988.

GESTUS

Gestus-ul social*, după Brecht, marchează atitudinea generală pe care o adoptă cutare personaj sau cutare tip de personaj în funcție de rolul pe care și-l dă sau care i se atribuie în societate. Este așadar o extensie a sensului cuvintelor „gest" și „gestică": „Domeniul atitudinilor pe care personajele le adoptă unele față de altele, noi îl numim "domeniul gestual". Atitudinea corporală, intonația și jocul fizionomiei sînt determinate de un gestus social: personajele se injuriază, se complimentează, se instruiesc unul pe celălalt" (*Petit Organon*, nr. 61). Gestus-ul cuprinde deci, dincolo de gestul propriu-zis, mimica*, paralingvistica*, și chiar o parte a viu graiului. Într-un mod și mai larg, Brecht leagă gestus-ul de fabulă* și îl folosește în sens de act scenic*: „Fiecare eveniment are un gestus fundamental: Richard, duce de Gloucester, curtează pe văduva victimei sale (în *Richard III*, de Shakespeare), [...] Dumnezeu pariază cu diavolul pe sufletul lui Faust (în *Faust*, de Goethe)" (*Petit Organon*, nr. 66).

Bibliogr.: Brecht, 1979.

GROTESC

G

Cuvîntul datează din Renaştere şi desemnează desene sau picturi reprezentînd obiecte sau personaje fantastice şi presupuse a decora grote.

Noţiune literară, culturală, teatrală, grotescul depăşeşte domeniul teatrului. Asupra noţiunii au teoretizat Victor Hugo (*Préface de Cromwell*) şi Mihail Bahtin, în operele sale asupra lui Dostoievski şi Rabelais.

1) Grotescul nu este numai un gen sau o formă, ci şi o contracultură – cum apreciază Hugo şi Bahtin – al cărei itinerar este jalonat de aceleaşi nume: Aristofan, Lucian, în Antichitate, şi în Renaştere „trei Homeri bufoni, Cervantes, Shakespeare, Rabelais" (Hugo, *Préface de Cromwell*); contra-cultură care „face pe Sganarelle să ţopăie în jurul lui Don Juan şi pe Mefistofel să se tîrască la picioarele lui Faust" (*ibid.*). Bahtin notează cu precizie că grotescul este legat de-a lungul istoriei de momentul carnavalului, adică de momentul în care poporul se eliberează pentru un moment de constrîngeri şi scutură jugul. Suveran popular şi bufon, regele carnavalului este încoronat apoi detronat: grotescul este prezenţa poporului, mai mult sau mai puţin ascunsă.

2) Consecinţe literare: explozia categoriilor frumosului, ale raţiunii (inversiunea raţionalului prin categoriile ororii şi ale fantasticului), prezenţa corpului, contrar concepţiilor idealiste asupra artei, prezenţa a ceea ce Bahtin numeşte „cele inferioare". Caracterul subversiv al grotescului are drept consecinţă ceea ce el numeşte dialogism, adică prezenţa simultană a ideii dominante şi a contestării sale; de unde figura de retorică fondatoare a grotescului, oximoronul, prezenţă în acelaşi loc de determinări opuse, care face să explodeze orice vedere conformistă şi liniştitoare a lumii. Compromiterea în secolul al XVI-lea a concepţiei ierarhice şi teocentrice, apoi în secolul al XIX-lea, prezenţa unei lumi socio-economice devenită prea complexă, „ingerabilă", conduce la resurecţia grotescului, cum bine observa Kleist (*Sur la marionnette*).

3) Grotescul în teatru se manifestă în personaje ca valetul rebel sau bufonul de curte, dar mai ales prin ceea ce Bahtin

numeşte „mezalianţă", coprezenţă de personaje opuse, sau, în acelaşi personaj, de determinări opuse: lacheu îndrăgostit de o regină (*Ruy Blas*) sau nebun de curte regicid (*Regele se amuză, Lorenzaccio*). În acţiune, grotescul rezultă din juxtapunerea oximoronică a marilor personaje şi acţiunilor vulgare. În ce priveşte comicul grotesc, el este de natură deosebită: nu, cum se crede, juxtapunerea de comic şi tragic, ci amestec şi reversibilitate ale rîsului şi ale morţii; astfel comicul provine din distrugere şi trimite la ea în mod nemilos.

Bibliogr.: Hugo, 1968; Brecht, 1979; Kleist, 1978; Bahtin, 1965, 1970.

IDENTIFICARE

Efort comun al comedianului şi spectatorului de a adopta sentimentele posibile ale personajului şi atitudinea sa în faţa celorlalţi şi în faţa lumii. Nimeni nu s-a gîndit vreodată, şi în pofida legendei nici Stanislavski mai mult decît un altul, că comedianul trebuia să trăiască ceea ce trăia personajul; pentru a le imita însă, comedianul trebuie să imagineze viguros emoţiile şi mai ales reacţiile personajului pe care-l joacă, şi pentru a le imagina, să facă apel, prin amintirile sale, la propriul său potenţial emoţional. Imaginaţie contagioasă: teatrul este „ciuma", spune Artaud.

Trebuie însă remarcat:

1) că în cazul unui personaj care suferă o durere îngrozitoare (exemplul clasic al Andromacăi de Euripide, al cărei copil este ucis – *Troienele*), în teatru nimeni nu suferă, nici personajul, fiinţă de hîrtie, nici comediana, prinsă în atribuţiile ei, nici spectatorul, emoţionat, dar bucuros. Limită a identificării...;

2) că emoţia comedianului este cu atît mai puternică şi sinceră cu cît el este primul receptor al semnelor pe care le produce (semne verbale şi semne gestuale).

Identificarea însă – adică mişcarea care conduce comedianul la crearea emoţiilor unei fiinţe – şi strădania spectatorului pentru a simţi acelaşi lucru nu sînt nicidecum imaginare. Identificare/distanţare sînt cele două momente împărtăşite de spectator

în timpul reprezentației, într-un fel de pulsație care poate fi atît de rapidă încît ambele momente par a se confunda. ▸ **Iluzie.**

ILUZIE

În mod tradițional, iluzia teatrală este definită ca puterea pe care o are practica teatrală de a produce un obiect semănînd pînă într-atît realității încît receptorul-spectator* este înșelat și-l ia drept real. O astfel de iluzie este, bineînțeles, ea însăși imaginară: iluzia unei iluzii. Cum arată admirabil O. Mannoni, nimeni nu a crezut vreodată că ceea ce prezintă teatrul este o realitate în același fel ca aceea asupra căreia se poate acționa în lumea de fiecare zi; cum spune el, totdeauna este Celălalt, inocentul, copilul, nebunul care crede, sau despre care se imaginează că poate crede. Cow-boy-ul ignorant este acela care adaptează pe scenă trădătorul sau negrul și ar întruchipa bine omul de paie. Deja Stendhal spunea în 1823: „Este greșit să credem că nici o reprezentație nu a fost vreodată luată drept realitate; este greșit ca nici o fabulă dramatică să nu fi fost vreodată materialmente credibilă sau să fi fost vreodată crezută reală măcar pentru un minut" (subliniat de Stendhal, *Racine et Shakespeare*).

Toată munca reprezentației, toată teatralizarea lucrează contra iluziei, ca efortul de „distanțare" al actorului brechtian (sau non-brechtian). Printr-un fel de paradox însă, hipernaturalismul (ca hiperrealismul în pictură) sfărîmă de asemenea, iluzia – ca acei trandafiri de catifea, atît de reali încît confecționarea lor apare și mai evidentă.

Momentul iluziei în schimb este acea secundă în care spectatorul aderă atît de puternic la ceea ce percepe (vede, aude), încît conștiința critică (conștiința distanțării teatrale) se abolește în efuziunea sentimentului. Nu că el crede, dar încearcă o emoție atît de puternică (și această emoție este tot de natură estetică) încît ea îi interzice retragerea.

Bibliogr.: O. Mannoni, 1965.

IMITAȚIE ▸ MIMESIS

IMPROVIZAȚIE

Tehnică pedagogică pentru comedianul începător sau pregătire conform unei puneri în scenă*, improvizația te învață să inventezi jocuri de scenă și cuvinte, fie libere, fie plecînd de la o canava, care vor trebui să ilustreze o situație. Originea prezumtivă a improvizației este *commedia dell'arte*, unde ea nu este în fapt altceva decît folosirea aleatorie a unuia dintre multiplele jocuri de scenă posibile (*lazzi*-le) dintr-o atare situație teatrală, jocuri de scenă perfect cunoscute și încercate.

Improvizația contemporană vizează să exalte posibilitățile de invenție creatoare a comedianților. În pregătirea reprezentației, improvizația servește mai întîi la potențarea diverselor posibilități de joc pornind de la textul care se va reprezenta, sau la formarea comedianților pentru a răspunde situațiilor neprevăzute în relație cu aleatoriul reprezentațiilor.

INCARNARE ▸ IDENTIFICARE

Cuvîntul este de o periculoasă confuzie, care permite să gîndești că comedianul își împrumută carnea sa unei alte creaturi, care, asemenea unei fantome, ar căuta să bîntuiască un corp...

INTRIGĂ

„Structura de suprafață" (M. Corvin, *Dictionnaire de théâtre*) a unei acțiuni în general „implexă" potrivit terminologiei lui Corneille și presărată de incidente, de quiproquo-uri, de răsturnări (Labiche, Feydeau). Termen folosit cel mai frecvent în sintagma „comedia de intrigă". ▸ **Acțiune.**

JOC

Noțiunea de joc este la fel de ambiguă ca și alte noțiuni care ocupă cîmpul teatrului. Ce înseamnă a juca? Este în același

timp a exercita o activitate artizanală economic recunoscută și plătită, a exercita o activitate artistică care ar fi gratificabilă, chiar gratuită (vezi teatrul amator), a îndeplini un act ludic, adică fără consecință în viața practică. A juca este așa cum ai îndeplini un act relevant al unei oarecare dintre activitățile și manifestările teatrale, a juca (fără joc de cuvinte), pe ambele tablouri.

Ideea însăși de joc cuprinde noțiunea de libertate cînd, în domeniul mecanic, se spune că două piese au joc. Or, această mobilitate, în domeniul teatral este partea de inventie, care este aceea a comedianului, inventînd elementele de construcție din jocul său, dar servindu-se, în fiecare moment, și de șansele pe care i le oferă aleatoriul.

Elementele de joc al actorului sînt: a) construirea fizică a unui individ prin gestică, dicție, frazare – întreg domeniul perlocutorului, și jocul acestor elemente diverse, unele în raport cu celelalte; b) construirea diverselor acte scenice* reclamate de acțiune; c) șansa pe care inventivitatea sa o lasă hazardului.

MARIONETĂ

De la origine, teatrele tradiționale, mai ales în Asia, dar puțin mai tîrziu și în Europa, au încercat să facă teatru cu obiecte mimetice ale figurii umane, să facă teatru cu obiecte mai mult sau mai puțin artistic lucrate pentru a semăna oamenilor vii. Artistul nu mai este un mim, el este un manipulator, succedînd artistului prim, aceluia care a fabricat marioneta. Tehnicile sînt diferite, iar intenția este aceeași: a pregăti actori care să posede suplețea și impasibilitatea, care să fie perfect docili și fără urmă de inițiativă individuală. Cu sfori sau cu corset, cu tije, cu baghete, minuscule ca jucăriile, mari ca oamenii, marionetele, mai cu seamă în India, în Turcia, în Indonezia, au deja ca avantaj de a nu implica ființe umane în acest mim puțin periculos al acțiunilor umane; alt avantaj: bogăția infinită a costumelor, cu formele și culorile lor, simfonie vizuală creată de ele. O. Schlemmer, arhitect și scenograf al școlii germane din Bauhaus, explică: „Prezentată cu spirit și pertinență de Kleist în *Teatrul de marionete*, diferența,

dacă nu superioritatea, mecanicii fără suflet a păpușii față de corpul uman este evidentă. "Infailibila" capacitate de muncă a mașinii, care nu cunoaște oboseala, impasibilitatea sa, caracterul tulburător și nemilos al felului său de a acționa [...]; caracterul non-organic al mecanicii sale de asemenea, "metafizica" sa, dacă vrem, în ceea ce ea reprezintă un non-natural și un supra-natural în același timp – toate aceste proprietăți, raportate la om, sînt acelea ale reflexului său automatizat" (66). Non-natural și supra-natural: aici este într-adevăr esențialul: că totul în teatru, chiar ființa umană, este artefact. Bunraku-ul japonez, de exemplu, cu păpușarii săi (ei sînt trei pe scenă, îmbrăcați în negru) și marionetele sale minunat sculptate, pictate, îmbrăcate exprimă esența însăși a teatrului: practicieni prezentînd și manipulînd acțiunea personajelor de ficțiune. Un alt aspect, paradoxal, al marionetei este acela asupra căruia insistă Claudel: marioneta vorbește și esențialul activității sale este de a fi mimul adevărat al vocii umane vii, cu atît mai vii cu cît ea este confruntată cu mașina: „Marioneta este o voce care acționează" (*L'Ours et la Lune*).

Teatrul occidental al secolului XX, începînd cu simbolismul, a încercat în mai multe rînduri să folosească marioneta, fie singură, fie interferînd-o cu actorii „umani".

Bibliogr.: Kleist, 1978; Schemmer, 1978.

MASCA

În societățile numite primitive masca este legată de sacru; în interiorul unui rit ea reprezintă momentul în care omul care se maschează se regăsește în contact cu forțele exterioare lui și pe care le „încarnează" sau le adoptă.

Masca este legată de teatru încă de la originile tragediei: ea marchează o transformare a individului-actor, care, prin purtarea măștii, devine vehicul de forțe. În toate formele teatrale care adoptă masca (tragedie și comedie antică, *commedia dell'arte*, *nô*-ul japonez), aceasta marchează dispariția omului individual în spatele unui rol sau, mai bine al unei figuri. Eliminînd

mimica în favoarea însemnelor permanente – cu atît mai mult cu cît costumul estompează și el într-o măsură silueta individuală – masca constrînge actorul la expresia gestuală (dans) și verbală. În gîndirea lui Brecht pe de o parte, a lui Artaud pe de alta, teatrul contemporan își regăsește utilitatea, în scopul de a face să dispară personalitatea psihologică în spatele rolului social sau al marilor forțe psihice.

Cazul special al semi-măștii Arlechinului în *commedia dell'arte* este revelator: lăsînd liberă doar gura, ea exaltă funcțiile prime ale ființei umane (a vorbi și a mînca).

Anumite forme teatrale care au renunțat la mască regăsesc folosirea redusă în practica machiajelor-măști, estompîndu-se astfel pe cît posibil trăsăturile individualizante ale figurii, spre profitul trăsăturilor cu semnificație codată: ca opera chinezească (unde toate trăsăturile și culorile sînt simbolice), kabuki japonez de exemplu, care imprimă acelor *onnagata* (actori masculini jucînd exclusiv roluri de femei) trăsăturile unei feminități stilizate, kathakali indian (teatru tradițional din India de sud).

Folosirea măștii neutre, estompînd trăsăturile fără a propune nimic, este cu deosebire pedagogică; ea are rolul să antreneze comedienii să joace cu alte mijloace decît cele ale expresivității figurii, să se folosească de tot corpul lor.

MELODRAMA

Melodrama este un gen istoric determinat. Născută la sfîrșitul secolului al XVIII-lea dintr-un fel de operă populară, amestec de texte și de cîntece, își dobîndește forța cu Revoluția, a cărei „moralitate" este, va spune lucid Ch. Nodier în Prefața sa (1841) la operele celui mai ilustru „melodramatist", Pixérécourt. Ea devine în prima jumătate a secolului al XIX-lea genul teatral popular prin excelență. Nu este teatrul poporului, ci pentru popor, o „modalitate de instruire" a acestuia, spune Pixérécourt, care adaugă că melodrama a introdus în teatrul său „sensibilitate, dreapta recompensă a virtuții și pedepsirea crimei" (*Dernières réflexions sur le mélodrame*, 1847).

Melodrama este un gen strictamente codat, cu un stoc de personaje al căror rol este determinat: eroul, trădătorul, tatăl care a fost nedreptățit, tînăra victimă ce se va căsători în cele din urmă cu adoratorul, nerodul care „vorbește popular". Melodrama apare ca un roman familial cu deznodămînt optimist, imagine a unei societăți unite, fantasmatice. Răul istorico-social este totdeauna ca laminat între rău, operă a Răului, și catastrofele naturale: se face abuz de furturi și cutremure de pămînt. Melodrama, înlocuită la sfîrșitul secolului cu genul puțin diferit al „dramei populare" (*Cele două Orfeline*), a cunoscut un succes enorm; aici se regăsesc toate clasele societății.

Cuvîntul melodramă a sfîrșit prin a însemna, puțin abuziv, orice operă teatrală caracterizată printr-o suită de evenimente violente și neverosimile și printr-un stil plat și bombastic.

MIM

Mimul are ca origine o formă teatrală latină, bazîndu-se fără îndoială pe un text, sau în tot cazul pe o canava, compusă însă esențialmente din cîntece și dansuri. Prin extensie, el desemnează orice formă teatrală în care vorbirea joacă un rol nul sau neînsemnat. Ca drama indiană dansată, bazată pe episoade din *Ramayana*.

Mimodrama modernă este un teatru fără cuvinte, întemeiat pe o canava dramatică, diferă de pantomimă prin faptul că aceasta din urmă se bazează esențialmente nu pe acțiune, ci pe imitarea comportamentelor, în care mimica are un rol considerabil. Mimodrama din secolul al XIX-lea este ilustrată de celebrul Deburau, numit de Théophile Gautier „Shakespeare al Funambulilor" (vezi filmul lui M. Carné, *Copiii paradisului*), și în secolul XX de J.-L. Barault, ca și de mimii Marceau și Decroux, ultimul interzicîndu-și să-și bazeze acțiunea pe mimică*.

MIMESIS

Cuvîntul grecesc pe care-l folosește Aristotel înseamnă „imitație", cu sensul precis de „dar al imitației artistice a elemen-

telor lumii obiective". Acest dar al imitației este pentru el „artistic" (el este poetica, *poièthikè*), și este lucru „natural": „Din vremea copilăriei oamenii au înscrise, în același timp, în natura lor, o tendință de a imita – și omul se deosebește de restul viețuitoarelor pentru că el este dintre toate cel mai priceput să imite și primele sale cunoștințe i-au venit pe calea imitației – și o tendință de a resimți plăcerea pe care o dau imitațiile" (*Poétique*, IV). Dorința și plăcerea imitației...

Arta imită prin urmare natura, dar ea nu produce nicidecum un dublu sau o replică (Umberto Eco), ea produce o operă care nu este o copie, ci păstrează cu modelul său un raport construit. Legea acestei construcții poate fi numită mimesis. Opera de artă, opera teatrală în acest caz, nu este deci niciodată un reflex, ea nu este nici secundară în raport cu un „real", chiar dacă în anumite forme de teatru (▸ **Naturalismul**), scopul este de a oferi imaginea cea mai „asemănătoare" posibil a realității. Dar ce este „realitatea"? Și cum se poate manifesta „asemănarea"? Cu deosebire în teatru, unde substanța expresiei diferă adesea de „real": o pînză pictată nu este un peisaj – iar costum, machiaj, mască contribuie din plin cîteodată la îndepărtarea actorului de statutul său cotidian. Invers, putem spune că chiar dacă s-ar înlătura, atît cît se poate, toate elementele propriu mimetice, nelăsînd să subziste decît semne care nu trimit la real decît prin intermediul unei figuri de retorică (metonimie sau metaforă), ar exista totdeauna în arta teatrală elemente mimetice al unui real extra-scenic: „figurile" sînt oameni concreți și vii (chiar marionetele sînt manipulate de oameni vii), și discursul lor va trebui să se apropie de discursul „real", pentru a putea fi înțeles de spectatori; vorbirea este terenul mimesis-ului. Hugo scrie într-o notă personală: „Teatrul nu este ținutul realului: există arbori de carton, palate de pînză, un cer din zdrențe [...]. Este ținutul adevărului: pe scenă se află inimi umane, în culise există inimi umane, în sală sînt inimi umane". De notat că excesul în reproducerea mimetică are drept consecință nerealizarea copiei.

Rămîne dificultatea centrală: că plăcerea teatrului este în mare parte plăcerea copiei, plăcerea de a vedea arta concurînd

natura, de a fi mai natură decît natura şi prin aceasta provoacă gîndirea, constrînge spectatorul să gîndească lumea, lumea sa. Este cert că mimesis-ul nu este inamicul reflecţiei critice, ci condiţia acesteia. Distanţa între reprezentarea realului gîndită de spectator şi „reprezentarea" (cuvîntul dobîndeşte întregul său sens) teatrului, această distanţă se numeşte arta teatrului şi permite a se gîndi acest raport între imitator şi imitat ca conţinînd un adevăr. În acest caz însă, *mimesis*-ul îşi schimbă „locul", el devine raportul dintre oamenii de pe scenă şi oamenii din sală, prin intermediul reflecţiei critice (▸ **Brecht**).

MIMICĂ

Mişcări ale muşchilor feţei care traduc emoţii sau o atitudine generală comportamentală. Mimica, se ştie, nu este rezervată oamenilor: animalele posedă un stoc mimic util pentru vînătoare sau apărare. De mult timp, medicii şi fiziologii au făcut efortul de a întocmi un catalog al mimicilor umane, ceea ce nu este foarte uşor, mimica fiind la răscrucea dintre reacţia individuală şi habitus-ul social.

Fiecare mimică este un ansamblu de semne, a cărei caracteristică este de a fi mai mult sau mai puţin codată. De aceea, timp îndelungat s-a căutat, atît în teatrele tradiţionale cît şi în Occident, a se alcătui pentru spectatori ansambluri de mimici clare, lizibile. Începînd din secolul al XVIII-lea, cînd s-a lucrat într-un mod mai realist (▸ **Realism**), s-a făcut efortul de a se crea mimici mai nuanţate şi mai individualizate, de a se cere fiecărui actor să-şi compună propriile mimici. Tendinţa contemporană este inversă: de la Artaud, se tinde a se regăsi mimici mai codate, mai lizibile, a se face din efortul mimic un fel de construcţie de măşti*, uneori chiar a se reduce figura la non-expresivitatea unei măşti neutre. O distincţie pertinentă poate fi făcută între mimicile care traduc emoţii involuntare, care „trădează", dacă se poate spune, şi cele care participă la încuviinţarea expresivă a unei atitudini (ameninţare sau seducţie de exemplu).

Bibliogr.: Decroux, 1963; De Marinis, 1980.

MONOLOG

Monologul este o formă de discurs teatral care presupune absența alocutorului, a „interlocutorului scenic", receptorul fiind doar publicul. Monologul este rar un adevărat soliloc și dialogismul nu-i este străin: el presupune în general un dublu locutor în interiorul singurei voci a personajului; conflict între vocile care vorbesc conform celor două sisteme de valori (▸ **Tragedie**) – ca stanțele lui Rodrigue din *Cidul*, de Corneille –, sau două stări pasionale ireconciliabile (vezi monologul Hermionei care deschide actul V din *Andromaca*, de Racine).

Sau monologul se adresează unui alocutor imaginar, un sine promovat la demnitatea de interlocutor imaginar, sau ființa iubită fantasmatic prezentă, sau o dreptate visată, sau Dumnezeu (rugăciune). Important este deci a discerne vocile interne conflictuale sau destinatarii monologului.

A nu se uita că din cauza dublei enunțări* spectatorul este evident destinatarul secund al oricărui enunț pe scenă, deci al oricărui monolog. În formele populare ale teatrului sau cele semipopulare ale comediei, spectatorul este abordat ca destinatar al monologului, și cîteodată nominal interpelat. A se vedea la Molière monologul lui Harpagon (*Avarul*) sau acela al lui Georges Dandin; multiple exemple se găsesc, de asemenea, la Goldoni.

Vorbim de soliloc atunci cînd discursul solitar pare să fie pură expansiune a eu-lui în stare de ne-stăpînire sau de slabă stăpînire de sine (angoasă, speranță, vis, beție, nebunie), fără destinatar, chiar imaginat. Soliloc, așadar, ceea ce G. Genette numește „monologul modern [care] închide personajul în subiectivitatea unui trăit fără transcendență nici comunicare".

Bibliogr.: Genette, 1972.

NARARE

Cea dintîi misiune a teatrului este narearea, actul de a povesti o istorie unui „spectator", o istorie care nu este neapărat „plină de zgomot și de furie" (Shakespeare), care poate fi foarte simplă, sau poate să nu fie decît o „aventură interioară". Narearea este la

baza oricărui teatru epic, partea narării însă este totdeauna prezentă în orice teatru, chiar cînd ea nu constituie esențialul. Brecht „analiza împreună (cu comedienii săi) istoria pe care piesa o povestea, și ajuta pe fiecare să găsească punctele ei forte", cele ale istoriei, bineînțeles (101). În narare rezidă în același timp cea mai mare plăcere („dacă Pielea măgarului mi-ar fi povestită, mi-ar prilejui o plăcere extremă", spune La Fontaine), și inteligibilitatea cea mai clară a teatrului (inteligibilitatea fabulei*). Vitez insista asupra importanței primordiale a narării. ▸ **Fabulă.**

Bibliogr.: Brecht, 1963, 1979; Vitez, 1990.

NATURALISM

Mișcare artistică și îndeosebi teatrală care, către sfîrșitul secolului al XIX-lea, sub impulsul romancierului Zola și al regizorului Antoine, apare ca punct de sosire în același timp al spațiului* mimetic (▸ **Mimesis**) și al unei „dramaturgii a celui de al 4-lea perete" excluzînd în gînd spectatorul, virtualmente absent. Naturalismul în teatru este evident legat de ansamblul momentului literar naturalist, care privilegiază zugrăvirea realităților materiale fără concesie și implică ideea de om ca element și parte integrantă a naturii (vezi *Germinal*, de Zola).

Teatrul naturalist implică:

a) o zugrăvire cît mai aproape posibil de concret (spațiu, obiecte, decor), aproape de realitatea materială mimetic înfățișată (Antoine figurează pe scenă sferturi adevărate de bou, proaspăt tăiate și sîngerînde);

b) o prezentare exactă a mediilor sociale, ceea ce presupune o mulțime de obiecte, un spațiu relativ încărcat; zugrăvirea personajelor legate de mediul lor (costum, comportament, atitudine corporală);

c) o dicție cît mai „naturală" posibil, integrînd copia accentelor, pronunție, vocabular dacă este posibil și ticuri de limbaj ale cutărei clase sau cutărui grup social – ansamblul punerii în scenă privilegiind imitația și iluzia*. Rămășițele naturalismului sînt încă sensibile în forme la fel de diferite ca teatrul de bulevard,

teatrul televizual şi, pe de altă parte, teatrul aşa-numit al cotidianului*.

Bibliogr.: Zola, 1881; Antoine, 1903; Lukacs, 1914; Szondi, 1956.

NECESITATE

Noţiune relativ obscură, prezentă la Aristotel: „Povestirea exactă a ceea ce a putut să aibă loc nu este preocuparea poetului, el este însă interesat de ceea ce ar putea să se întîmple conform verosimilului sau necesarului" (*Poétique*, IX). Prin necesitate se poate înţelege înlănţuirea logică a situaţiilor, precum descoperirea de sine făcută de Oedip conform înlănţuirii fatale a propriei sale anchete. Necesitatea pentru Aristotel însă implică şi o necesitate interioară a personajelor, ceea ce el numeşte caractere: „În zugrăvirea caracterelor, ca şi înlănţuirea sistematică (*syntasis*) a faptelor, trebuie, aşadar, să se urmărească totdeauna necesarul sau verosimilul: aşa fel ca spusele sau faptele unui personaj să fie determinate de verosimilitate sau necesitate, şi o faptă să succeadă alteia potrivit criteriului verosimilului sau necesarului" (*ibid.*, XV). ▸ **Verosimil**.

Bibliogr.: Aristote, 1980.

NE-SPUS

Ne-spusul în teatru este o noţiune foarte complexă.

1) Ea desemnează subtextul după Stanislavski, adică toată nebuloasa de sentimente şi emoţii care, pentru comedian însoţeşte proferarea cuvintelor unui personaj, nebuloasă care cuprinde sentimentele personajului aşa cum comedianul le imaginează, dar şi emoţiile pe care le încearcă, el actorul, diferite de cele ale personajului, şi emoţiile pe care le imaginează că le-ar resimţi în locul personajului. O nebuloasă complexă, în acelaşi timp primită şi construită de actor.

Această nebuloasă depinde bineînţeles de condiţiile de enunţare* care fac parte nu din ne-spus, ci dintr-un „spus

altundeva": cuvintele unui om în închisoare sînt cuvinte din închisoare (ceea ce ne-a fost spus foarte clar), şi în consecinţă ceea ce corespunde subtextului stanislavskian este nebuloasa sentimentelor şi emoţiilor omului în închisoare.

2) Ne-spusul în teatru cuprinde elementele a căror caracteristică este de *a fi spuse*.

Pragmatica pentru orice enunţ ne aminteşte că există două categorii de ne-spus obiectiv, care nu depinde nici de psihologia subiectului, nici chiar, la urma urmei, de condiţiile de enunţare: presupoziţiile şi subînţelesurile. Presupoziţia conţinută de un enunţ este o propoziţie care nu este explicitată, dar care este de aşa natură încît, în lipsa unui acord între enunţiator şi enunţiatarul său asupra amintitei presupoziţii,enunţul nu va fi acceptabil. Presupoziţia face parte integrantă din sensul enunţului, oricare ar fi contextul.

Un exemplu: în *Andromaca*, de Racine, Andromaca în şovăiala sa spune: „Să mergem la mormînt să consultăm pe soţul meu". Ceea ce este presupus, fără nici o ezitare, este că acest soţ este mort. Fie că foloseşte întrebarea: „Voi merge?" sau negaţia: „Nu voi merge...", presupusul rămîne acelaşi: Hector este pentru totdeauna mort.

Presupoziţiile sînt de diverse feluri: istorice şi factuale – a existat un erou numit Hector, şi el a murit –, dar şi ideologice: respectul morţilor este o valoare inerentă speţei umane, morţii au prin urmare un mormînt, fie acesta un cenotaf (mormîntul lui Hector este gol), şi, mai ciudat, morţii pot da sfaturi celor vii.

Acestea sînt presupoziţiile care condiţionează versul enunţat de Andromaca, şi asupra cărora alocutorul său nu a putut decît să cadă de acord (asupra cărora confidenta sa era necesarmente de acord, înaintea oricărui cuvînt). O. Ducrot remarcă: „În măsura în care el conţine presupoziţii, un text conţine [...] în centrul lui însuşi un apel la celălalt şi trebuie să se înţeleagă în legătură cu un destinatar".

Nu este la fel în ce priveşte sub-înţelesurile; să presupunem enunţul „fratele meu nu mai fumează", el poate implica o întreagă serie de subînţelesuri: îi este teamă de cancer, îl reţine soţia, fumatul îi imprimă un caracter neplăcut, îl face să se îngraşe etc.

Lista subînțelesurilor posibile este quasi infinită (într-un sens poate să-i corespundă în parte „subtextul" lui Stanislavski). Dacă însă enunțul este negat: „nu, el fumează încă", toate sub-înțelesurile cad dintr-odată; ele sînt totdeauna, contrar presupozițiilor, condiționale și conjuncturale. Ansamblul presupozițiilor și subînțelesurilor depinde de universul* enciclopedic al enunțătorului, așa cum este situat într-o operă literară de către scriptor. Nu fără relație cu universul lui, al scriptorului, cu ansamblul cunoștințelor și referințelor sale. Un exemplu: în *Macbeth*, de Shakespeare, se spune à propos de Malcolm, fiul regelui asasinat Duncan: „Malcolm va fi rege". Pentru a fi înțeles pe parcursul piesei, acest enunț implică un presupus factual: că Malcolm este fiul și moștenitorul defunctului rege; el este condiționat însă și de un presupus politico-ideologic: că fiul regelui este moștenitorul puterii regale, îmbinat cu un presupus factual, că în Scoția domnește legea salică. Urmează bateria potențialmente infinită de sub-înțelesuri care pot să fie implicate în enunțul „Malcolm va fi rege": că Malcolm are toate calitățile pretinse pentru a fi un bun rege... că el nu are nici una din calitățile pretinse... că baronii îl vor ajuta și îl vor susține... că ei nu vor face nimic pentru el... Toate sub-înțelesuri care vor sfîrși prin a trece de la ne-spus la spus într-o mare scenă a ultimului act.

3) O parte considerabilă a muncii de punere în scenă și cu deosebire munca comedianului, sprijină diversele moduri de a arăta un ne-spus. Acesta din urmă poate fi cu atît mai important de pus în lumină cu cît, dacă universul enciclopedic al emițătorului și receptorului s-a schimbat, ne-spusul nu va mai face parte din ceea ce toată lumea știe, din ceea ce „se înțelege de la sine". Și dacă el nu mai este perceput, va trebui să se găsească mijloace scenice pentru a-l prezenta, pentru a-l face înțeles: ceea ce reprezintă legitimitatea lui Malcolm pentru baronii scoțieni, de exemplu, sau, în umbra tragediei Andromacăi, catastrofa genocidului troian. Dacă comedianul lui Stanislavski trebuie să prezinte subtextul discursului personajului său, el trebuie să pună în lumină și presupozițiile

și subînțelesurile care compun universul personajului său. Astfel în *Pescărușul*, de Cehov, discursul tuturor personajelor principale este susținut de o presupoziție „ideologică": că arta este suprema valoare, căreia totul trebuie să-i fie sacrificat... Analiza și punerea în lumină a diverselor elemente ale ne-spusului sînt unul din punctele principale în care converg reflecția regizorului și aceea a actorului.

Bibliogr.: Ducrot, 1972.

NOD

Cuvîntul, puțin confuz, desemnează în principal momentul în care conflictul se intensifică și în care catastrofa devine iminentă, mai puțin în cazul unui incident neprevăzut; se consideră însă adesea că nodul este, din contra, incidentul care blochează acțiunea și necesită un alt eveniment (deznodămîntul*) pentru a o debloca. Oricum, în dramaturgia clasică nodul reprezintă momentul central al acțiunii, acela în care efortul scriptorului va fi de a prezenta exacerbarea conflictelor. Pentru Brecht, poate exista o pluralitate de noduri, marcînd momentele succesive din evoluția situației: „Diversele elemente trebuie să fie în așa fel înlănțuite încît nodurile să devină evidente" (*Petit Organon*, nr. 67). ▸ **Acțiune.**

Bibliogr.: Schérer, 1950; Brecht, 1963.

OBIECT

Un obiect în teatru este un „lucru" figurant pe scenă, eventual manipulabil de un comedian și găsind loc în text ca lexem (este un „cuvînt").

1) Un lucru nu este în mod necesar un obiect, orice lucru însă devine un obiect din faptul de a fi pe scenă și de a dobîndi sens din această situație: nici un lucru pe scenă nu poate fi din întîmplare, el devine rezultat al unei activități artistice. Prin aceasta chiar, obiectul devine semn, în numele funcției sale în cadrul ansamblului semnelor reprezentației: el devine semn printre

semne. Dar şi din faptul chiar că el nu are funcţie de obiect în lumea „reală", el devine un semn referitor la lumea reală.

2) Obiectul are un dublu statut pe scenă: a) un statut exclusiv semiotic: ca semn al unui obiect din lumea reală (valorînd ca), este o icoană a acestui obiect, şi are cu acesta, al cărei reprezentant este, un raport mai mult sau mai puţin mimetic; b) ca element al reprezentaţiei, el are o existenţă autonomă, cu o dublă valoare: estetică, ca element al unei construcţii estetice, şi semantică, ca parte în construcţia unui sens al reprezentaţiei.

Obiectele sînt deci: a) unităţi în ceea ce se poate numi marele „text" al reprezentaţiei (feluri de lexeme); b) „unităţi semiotice", compuse din trăsături distinctive: astfel un scaun are caracteristicile oricărui scaun (scaun cu spătar fără braţe), el are însă şi caracteristica materie (lemn, metal, plastic...), caracteristica stil, caracteristica stare (nou, uzat...). Observarea acestor trăsături distinctive ale obiectelor permite să se vadă „stilul" punerii în scenă; astfel predilecţia pentru materiile „naturale", sau la brechtieni gustul pentru ceea ce este „folosit", „uzat".

Ca unităţi semiotice, obiectele pe scenă fac parte din diverse ansambluri, a căror constituire ele o ajută: un vas cu caviar pe o masă, de exemplu, face parte din ansamblul hranei şi din ansamblul obiectelor de lux; oferit de un bărbat bogat unei tinere sărace el va putea face parte din ansamblul (din paradigma) obiecte de corupţie; eventual şi potrivit cu contextul va putea face parte dintr-o paradigmă Rusia sau Iran.

3) Gradul de iconicitate, adică de asemănare cu obiectul faţă de care el este cel „valorînd ca": poate să fie un dublu (o farfurie identică unei farfurii dintr-o bucătărie), o replică (un obiect fabricat pentru acea folosinţă: bancnote false de exemplu) sau o simplă „stimulare programată" (un desen cu cal pentru a reprezenta animalul viu). Acest grad de iconicitate ne informează asupra modului reprezentaţiei: reprezentaţie naturalistă (▸ **Naturalism**), al cărei scop va fi să dea despre universul extrascenic imaginea cea mai „asemănătoare" posibil; reprezentaţie realistă (▸ **Realism**), dacă referinţa la real se însoţeşte de un efort de

stilizare; reprezentație simbolistă, dacă referința la real este cel mai puțin marcată posibil și distanța este cea mai mare între obiectul din lume și figurarea sa scenică.

4) Funcția obiectelor: a) ea este mai întîi utilitară: o sabie, cînd este prevăzut un duel, un pahar dacă trebuie să se bea (cu toate posibilitățile de a deturna această funcție în vederea punerii în scenă); b) obiectul poate indica un loc concret sau o stare a lumii: „efect de real" sau eventuală metonimie, nu a unui loc doar, ci poate a unui moment din lume sau a unei stări din societate; c) obiectul poate figura simbolic realități sau persoane: astfel luna, figură de mort, sau coroana, imagine simbolică tradițională a autorității regale (și invers cuvintele tron, coroană, folosite „metaforic" într-un text de teatru, vor putea să fie înfățișate scenic).

5) Funcția estetică a obiectului este dublă: a) obiectul figurează materialmente pe scenă și face parte din tablourile* în care prin forma și culoarea sa el are o valoare; b) ca lexem el este un element al textului. Ca atare, el poate fi o figură de retorică, metaforă, simbol... În mod dublu el este element al unei poetici* a reprezentației. Cîteodată însă complexitatea sa este destul de mare pentru a fi analizat ca un text organizat.

6) Dacă caracteristica obiectului este de a fi manipulabil, el are prin urmare raporturi esențiale cu actorii: obiectele pot fi legate de un personaj (elemente de costum sau de activitate sau de gust), sau dimpotrivă pot fi cauza sau ocazia raporturilor între comedieni; în fine, ele pot fi, și sînt cel mai adesea, la originea jocurilor: funcția ludică a obiectului este fundamentală în teatru.

7) A nu se uita prezența obiectelor care nu au vocație de a fi reprezentate pe scenă, al căror statut este exclusiv verbal, a căror punere în scenă însă va putea da poate ideea sau sugestia: părțile corpului de exemplu în textul din Racine.

Într-un mod foarte general, invenția punerii în scenă va putea găsi totdeauna obiecte, va putea modifica pe cele care sînt prevăzute, ba chiar să le elimine. Obiectul teatral este unul din mijloacele creativității, atît a regizorului cît și a scenografului sau a gesticii comedienilor.

Bibliogr.: Ubersfeld, 1977, 1995; Eco, 1978.

PARALINGVISTIC

Adjectivul (substantivul) definește întreg domeniul semnelor legate de limbaj, care rezultă din emisia fonică: voce (timbru, intonație, accent, înălțime), intensitate, articulare, ritm, frazare, fără a mai ține seama de proferare, adică orientarea fizică a vorbirii către un destinatar (sinele, alocutorul, publicul).

PARODIE

Imitarea cutărui sau cutărui gen sau formă de teatru – cîteodată a cutărei opere precise –, cu o intenție devalorizatoare. Este vorba de a provoca rîsul în detrimentul: a) unei forme considerate ca inferioară sau populară (sau uneori novatoare): melodrama, drama de groază etc.; b) unei opere care se bucură de succes, dar ale cărei procedee sînt considerate prea evidente: ca dramele lui Hugo, care cunosc un succes popular și sînt obiectul a tot felul de parodii.

Procedeele parodiei: a) coborîrea statutului social al personajelor: prințesa devine cîrnățăreasă (sau uneori, mai rar, cîrnățăreasa devine prințesă, ceea ce nu riscă a fi mai puțin devalorizant); b) schimbarea locului sau timpului, care, din „elevate" devin locuri populare și circumstanțe vulgare; c) mecanizarea procedeelor dramaturgice prin multiplicare aberantă (multiplicarea otrăvurilor, de exemplu, și contra-otrăvurilor); d) amplificarea tonului dialogului și acțiunilor dramatice. Pe scurt, toate procedeele de „vulgarizare" sînt implicate în parodie, acest gen însă nu funcționează bine; se poate spune chiar că este vorba de un subgen inacceptabil. Într-adevăr, prin distanța excesivă pe care o stabilește, parodia sfărîmă relația subtilă identificare/distanțare care constituie esențialul plăcerii spectatorului*; și, prin aceasta, vulgaritate și devalorizare se întorc contra efectului de satiră.

PATETIC

Prin patetic se înțeleg sentimentele încercate de spectator față de tribulațiile personajelor. Aristotel formulează teoria milei

și a terorii, resorturi ale pateticului (▸ **Catharsis**); Schiller (Prefața la *Briganzii*): „Pateticul este prima condiție cerută cel mai riguros autorului dramatic". Este teza lui Aristotel*, și este punctul principal al divergenței cu Brecht* care vede în patetic un obstacol pentru conștiința critică.

PERFORMANȚĂ

Termen de origine anglo-saxonă, desemnînd la început multiple forme de artă avînd drept principii de bază improvizația, aleatoriul, spectacolul (cu prezența spectatorului și posibilitatea de „punere în pericol" a artistului). Într-un sens mai larg, cuvîntul desemnează *activitatea spectaculară și concretă* a unui artist al scenei.

PERIPEȚIE

Moment cheie în care acțiunea se întoarce și se precipită spre deznodămînt. În tragedia clasică peripeția își găsește în general locul la sfîrșitul actului IV: în acest loc din *Britannicus*, de Racine, de exemplu, Neron ia decizia de a-l asasina pe Britannicus. La Shakespeare și la spaniolii *Secolului de aur*, peripeția este adesea foarte aproape de deznodămînt și face corp comun cu el. Este, se pare, ceea ce preconizează Aristotel, care leagă peripeția de recunoaștere, ca aceea a identității lui Oedip, de exemplu.

Bibliogr.: Aristote, 1980; Brecht, 1979.

PERSONAJ

Noțiune cheie din teatru, cu deosebire dificil de lămurit în măsura în care personajul, noțiune textuală a cărei funcție este de a fi un element dintr-o secvență narativă, este de asemenea personajul, „suport" al unei ființe umane, parte a unui ansamblu complex de semne, reprezentația.

Noțiunea însăși de personaj apare confuză prin dubla natură a personajului de teatru, ființă de ficțiune căreia i se alătură o ființă vie. Personajul este o ființă de hîrtie căreia va trebui să-i corespundă un artist: dublul statut al unei ființe de ficțiune* – subiect al unui discurs ficțional –, și al unei ființe reale și concrete, comedianul. De unde dificultăți practice; lexemul personaj poate fi subiect de enunțuri ambigui: ființa de hîrtie este cea care iubește, însă comedianul este cel ce va spune cuvintele și va face gesturile de iubire.

1) Din punct de vedere narativ, personajul este înainte de toate un actant (▸ **Actanțial (model)**), deci are un rol în sistemul actanțial (*ibid.*) al operei: este subiectul, sau obiectul, sau adjuvantul... numai dacă el nu adoptă succesiv mai multe roluri; astfel în *Nicomède*, de Corneille, Attale este succesiv opozantul, apoi adjuvantul fratelui său Nicomède.

2) Din punct de vedere al acțiunii*, el este un actor*, altfel spus el are un proces principal: el este îndrăgostitul (proces: a-și dori frumoasa), sau personajul patern (protector, tată de familie sau opozant al iubirilor), sau războinicul (proces: a se bate). El adoptă așadar un rol, care poate fi un rol tradițional, codat (▸ **Cod**): ca în comediile latine, intermediarul sau valetul, sau unul dintre rolurile din *commedia dell'arte* sau chiar Arlechinul din comediile secolului al XVIII-lea. (Acest rol codat poate fi legat de prezența și de stilul unui comedian sau de o generație de comedieni de aceeași tradiție.) Astfel funcția de actor este adesea marcată de istoria teatrului.

3) Personajul este un individ, cu trăsături distinctive de vîrstă, de complex fizic, de familie, de istorie personală, trăsături distinctive care, potrivit formelor de teatru, pot fi schematice sau dimpotrivă foarte complexe; în fine, el are ceea ce desemnează în general individul în specia umană, un nume. Aceste caracteristici individuale trebuie să fie, în mod necesar, destul de vagi, pentru a permite comedienilor foarte diverși să „încarneze" cutare personaj. (Uneori cu distorsiuni: ca atleticul Gérard Philipe încarnînd un Lorenzaccio caracterizat „slab și suferind", sau ca acest Hamlet filiform, cînd personajul este etichetat gras și gîfîind).

Dificultatea (pentru punerea în scenă cu deosebire) este de a şti să distingi între caracteristicile pertinente şi caracteristicile accesorii sau aleatorii.

4) Personajul este caracterizat printr-un discurs: discursul unui grup, al unei clase sociale, idiolectul unui individ. Discursul depinde de o situaţie de enunţare* generală sau particulară; şi există o relaţie de reciprocitate între trăsăturile distinctive ale personajului şi caracteristicile discursului său; cu toate posibilităţile de distorsiuni şi de contradicţii: ca un limbaj foarte distins ieşit din gura unei servante aparent fruste...

5) Personajul (cu excepţia *one man show*-ului) nu este singur, el face parte dintr-o configuraţie de personaje, cu care are trăsături comune şi trăsături individualizante.

Bibliogr.: Hamon, 1977; Ubersfeld, 1981, 1995.

POETICA

Folosim cuvîntul într-un sens restrîns care nu cuprinde întreaga organizare a scriiturii teatrale, ci numai voleul său exclusiv „poetic", în sensul dat de Jakobson funcţiei poetice orientate către organizarea mesajului însuşi.

1) Există o poetică proprie textului de teatru, esenţialmente retorică, pe care o putem recunoaşte în organizarea personajelor ca în figurile discursului (metafore, metonimii, sinecdoce...). Cu această particularitate că teatrul poate reprezenta concret figurile de retorică: prin obiecte, dispoziţia spaţială şi chiar prin actori.

2) Există în textul dialogului elemente non-figurabile şi care sînt obiectul muncii actorului; precum hipotipozele, care furnizează imaginaţiei spectatorului ceea ce nu se poate sau nu se vrea să i se arate: moartea lui Théramène, suicidul Ofeliei, un peisaj exotic...

3) Funcţionarea strict poetică a discursului (figuri, rime, aliteraţii...) poate fi înţeleasă de către spectator într-un mod conştient sau semi-conştient şi să-l mişte emoţional (emoţie afectivă, emoţie estetică).

Bibliogr.: R. Jakobson, 1963.

POVESTIRE

În teatru cuvîntul „povestire" are două sensuri foarte distincte. El este un echivalent al fabulei* și desemnează îmbinarea acțiunilor conform ordinii diacronice. El are însă și sensul de discurs expunînd o succesiune de acțiuni care interesează spectatorul; există astfel în teatrul clasic povestiri în decursul expoziției, menite să facă cunoscute evenimente care au precedat și pregătit situația* respectivă: povestiri integrate sau nu dialogului, prezentate sub formă de schimb (vezi tot actul prim din *Andromaca*, de Racine), sau marea tiradă (vezi prima scenă din *Rodogune*, de Corneille). În teatrul clasic ne întîmpină povestiri în momentul peripeției* (povestirea bătăliei Maurilor în *Cidul*, de Corneille) sau al deznodămîntului*, precum faimoasa povestire a lui Théramène.

Bibliogr.: Schérer, 1950.

PRAGMATICĂ ▸ DIALOG

Pragmatica descrie folosirea enunțurilor de către vorbitorii care intenționează să acționeze unii asupra altora. Disciplină fundamentală pentru a înțelege funcționarea cuvîntului în teatru.

PSIHOLOGIE

Teatrul, „imitație" a acțiunilor și cuvintelor ființelor umane, nu poate face economie de psihologie, dar printr-o aberație explicabilă, psihologia funcționează în cea mai mare parte a reflecțiilor critice asupra teatrului ca un principiu cauzal: cutare personaj spune și face ceea ce spune și face pentru că încearcă cutare sau cutare sentiment, dorință, pasiune. Cercetarea zadarnică, prea facilă, conducînd la dezvoltări neverificabile, în plus și fără conținut, pentru că prin natură personajul de teatru nu poate să încerce nimic: el este o ființă de hîrtie, situat în întregime în paginile unei cărți; numai comedianul, ființă vie, poate să simtă. Psihologia personajului rezidă în ceea ce comedianul exprimă, nu dintr-un conținut psihologic conjectural, ci dintr-un comportament – acte, cuvinte,

cuvinte-acte – (▸ **Dialog**), în jurul căruia lectorul/spectatorul poate totdeauna să viseze: el poate astfel epiloga, a propo de Lear, în jurul „nebuniei" sale, sau în jurul unei psihanalize a incestului. Efortul comedianului însă este de a prezenta o ființă în acțiune în raportul ei cu alte ființe; ceea ce este în discuție nu este atît o subiectivitate cît o intersubiectivitate.

PUNERE ÎN SCENĂ

Punerea în scenă nu ar putea fi înțeleasă ca traducere sau, așa cum se spune cîteodată (P. Pavis), concretizarea unui text prealabil, pentru un prim motiv care este prezenta textului dialogat în reprezentație, sub forma sa fonică. Inutil prin urmare a vorbi de „fidelitate" față de text, acest cuvînt de „fidelitate" fiind în acest caz strictamente lipsit de semnificație. Singure didascaliile, altfel spus indicarea condițiilor enunțării* textului dialogat, se regăsesc transpuse – potrivit legilor care depind de momentul istoric al reprezentației și de codul său teatral, precum și de universul* enciclopedic al receptorului. Punerea în scenă este deci în același timp începerea unei acțiuni fonice a unui ansamblu lingvistic (dialogul), și transformarea unui text, a cărui substanță a expresiei este lingvistico-scripturală (didascaliile), într-un sistem complex de semne (de substanțe ale expresiei diverse: vizuală, auditivă...).

Toate procedeele de tratament al spațiului (dispozitive scenice, obiecte, ecleraj, sisteme colorate) și de „punere în joc" a comedianului (voce, dicție, gestică, costume, raport al corpurilor între ele) trebuie să concureze la realizarea unui obiect unic: o operă originală.

Punerea în scenă nu există ca muncă artistică autonomă decît la sfîrșitul secolului al XIX-lea; înainte ea era munca autorului însuși care îmbina cele două activități creatoare, ceea ce era natural cînd Molière sau Shakespeare erau deopotrivă și șef de trupă; Racine, Voltaire, Hugo întreprind și ei punerea în scenă a operelor lor, ajutați însă în general de unul dintre comedianți. Autonomia punerii în scenă la sfîrșitul secolului al XIX-lea se

datorează înfruntării dintre cele două tendințe opuse: voința de a apropia de spectacolul lumii spectacolul procurat de scenă, de a construi prin urmare un univers scenic „realist" (▸ **Realism, Naturalism**), și voința opusă de a construi un univers scenic autonom, o operă artistică cît mai îndepărtată posibil de reprezentarea lumii și construită după legile proprii (vezi Maeterlinck și simbolismul*).

Cîteva reflecții.

1) Problema cheie a punerii în scenă este deci aceea a îmbinării muncii unui maestru de operă (un artist, cu concepția sa proprie asupra operei de realizat), cu munca fiecăruia dintre artiștii care concurează la operă: munca scenografului (maestrul spațiului, cînd regizorul este maestrul timpului, deci al referinței), munca eclarajistului, a costumierului, a fiecăruia dintre comedianți luată în parte, și a trupei în ansamblul ei.

2) Munca punerii în scenă implică a ține seama de trei elemente:

a) starea actuală a teatrului din punct de vedere tehnic, sociologic, economic – întreg codul teatral contemporan;

b) un spectator imaginar construit de regizor, conform universului* enciclopedic și cu deosebire estetic pe care i-l atribuie, în relație de identitate și/sau de distorsiune cu al său propriu (a viola puțin spectatorul nu este interzis regizorului);

c) un text (fie el o simplă canava), bază a reflecției, a creației.

3) O parte esențială a punerii în scenă consistă în lectura textului și interpretarea sa, fie aceasta construcție integral brechtiană, a unui „sens" în relație cu gestus-ul fundamental prezent în operă, fie aceasta dimpotrivă construcție de piste multiple cu intenția unei lecturi plurale din partea spectatorului, sau fie aceasta, cum vrea Vitez, reliefarea unei enigme a textului pe care punerea în scenă va trebui să o prezinte fără a intenționa să o rezolve, adică să o elimine.

4) În raport cu textul T al scriptorului, punerea în scenă construiește împreună cu toate semnele un text secund T', a

cărui bază este efortul de construcție a unei referințe, a unei referențialități a textului: a) în raport cu timpul punerii în scenă și cu „lumea reală" a regizorului; b) în raport cu timpul trecut, acela al scriptorului sau acela al fabulei evocate. Această referențialitate este totdeauna rezultatul unei alegeri.

Bibliogr.: Veinstein, 1955; Vilar, 1955; Bablet, 1975; Ubersfeld, 1981, 1995.

RAMPĂ

Rampa este acea barieră de lumină (lămpi cu luminări la început, apoi iluminatul mai puternic, gaz și în fine electricitate) care în același timp luminează scena și o izolează de public. Progresele iluminatului sînt și progresele izolării: pînă la ceea ce o revoluție a spațiului, al cărei punct final este pus de Vilar, suprimă rampa și schimbă raporturile scenă-sală. ▸ **Ecleraj, Spațiu.**

REALISM, REAL

1) Cuvîntul este bineînțeles ambiguu; în sensul său cel mai comun, acela pe care îl dă Littré: „În termeni de artă și de literatură, preferință pentru reproducerea naturii, fără ideal", ar viza mai curînd naturalismul. În domeniul teatrului nu-l putem înțelege ca evocînd cutare formă teatrală constituită; el este o tendință, o atitudine, care, dintre cele două mari funcții ale teatrului, mimetică și ludică, tinde să privilegieze pe prima (▸ **Mimesis**). Realismul în teatru este privilegiul acordat unei viziuni a evenimentelor scenice conforme cu ceea ce vizează percepția obișnuită a evenimentelor lumii. El este orientat către verosimilitate*, și se referă la diversele elemente ale reprezentației: costume „așteptate", dicție „naturală", consecință verosimilă a acțiunii lor. Preocuparea realismului însă poate să nu se exercite în mod egal asupra tuturor acestor elemente: de aici soluții diverse, și un raport de fiecare dată diferit între efortul de reconstituire a unui real verosimil și teatralizare* („a restabili teatrul, spune Brecht, în realitatea sa de teatru").

2) Realismul este totdeauna un raport între evocarea unui real, situat în afara scenei, în lume, şi construirea unui univers autonom pe scenă, construcţie care se face după legile proprii creaţiei artistice. Meyerhold numea stilizare: „Este o eroare să se opună teatrul stilizat teatrului realist. Formula noastră este: teatru realist stilizat."

3) Cu atît mai mult cu cît realul este o noţiune obscură: ea desemnează o realitate situată „în lume", în domeniul estetic însă ea semnifică nu numai percepţia lumii, ci şi ideea pe care şi-o fac oamenii ce o percep. Această idee este extrem de fluctuantă: „realul" unui moment de istorie, deci acela al unui grup uman, nefiind şi al altuia. În consecinţă, raportul dintre artă şi real este eminamente variabil, procurînd spectatorului plăcerea „de a vedea tratate ca provizorii şi imperfecte reguli scoase în evidenţă în viaţa obişnuită", dar şi „groaza de neîncetata metamorfoză" (Brecht, *Petit Organon*, nr. 77).

4) Realul în teatru este, pentru a sfîrşi (sau pentru a începe), înainte de toate corpul, corpurile actorilor, în raporturile lor între ele şi cu ansamblul realului pe scenă (spaţiu, obiecte). Cînd vorbim despre „real" în teatru, este vorba totdeauna despre raportul dintre realul de pe scenă şi realul din lume.

Bibliogr.: Meyerhold, 1973; Brecht, 1972, 1979.

RECEPTARE

Cuvîntul, împrumutat din teoria informaţiei, desemnează diversele procese prin care o serie de stimulări de ordin estetic parvin conştiinţei receptorului şi produc efecte (vezi teoria receptării a lui H.R. Jauss). În domeniul activităţii teatrale însă, recèptarea merge dincolo de schema comunicării: „emiţător-mesaj-receptor". Din punct de vedere temporal, receptarea implică timpul teatral, acela al accesului material în teatru şi deja acela al unei „anchete" prealabile: „Activitatea teatrală se situează desigur pe de o parte la nivelul reprezentaţiei spectacolului, pe de alta însă, ea începe înainte, se continuă în timpul, şi se prelungeşte după, cînd se citesc articole, cînd se vorbeşte despre

spectacol, cînd se văd actorii etc. Este un circuit de schimburi care priveşte ansamblul vieţii noastre" (P. Voltz).

S-ar putea adăuga că există o condiţionare culturală anterioară oricărei activităţi de spectator, aceea a şcolii, aceea a spectacolelor anterioare, şi chiar aceea a unei educaţii de ansamblu a privirii, făcută cu ajutorul tuturor operelor de artă, dar şi cu spectacolul actual al lumii, aşa cum acesta se oferă oamenilor. Un exemplu: Ariane Mnuşkin poate iniţia să se joace Shakespeare într-un spaţiu şi cu costume japoneze, pentru că o parte importantă a publicului a văzut la cinematograf şi la televiziune filme japoneze: receptarea este pregătită.

Bibliogr.: Jauss, 1978; Voltz, 1974.

REFERENT

Cuvîntul desemnează al treilea element al semnului* lingvistic (semnificant, semnificat, referent), acela care, în terminologia lui Peirce, referă în mod precis la lumea exterioară. Or, semnul teatral concret este locul unui fenomen straniu: semnul lingvistic prezent în textul scriptorului referă, ca orice semn, la un element al realităţii, această realitate fie ea şi imaginară (un arbore, o masă, un om, un grifon, un sfinx...). El are aşadar un referent, acest referent însă este dublu: cuvîntul „masă" sau „bucătar" trimite la o masă, la un bucătar (sau la ideea de masă sau de bucătar). Dar iată prezente pe scenă o masă concretă şi un bucătar în carne şi oase. Se observă aici întreaga ambiguitate a cuvintelor „real", „realism": există un real în lume, dar există un real şi pe scenă, la care se referă semnele textuale. Un element pe scenă are prin urmare, din punct de vedere semiotic, un dublu statut: el este un semn, parte a unui ansamblu semiotic care este acela al reprezentaţiei, şi este referentul, luat dintr-un real obiectiv, dintr-un semn lingvistic textual. O bună parte a ambiguităţilor noţionale în teatru provine din acest dublu statut al semnului scenic: cuvintele textului se referă la o dublă realitate, de pe scenă şi din afara scenei.

Bibliogr.: Peirce, 1978.

REGIE, REGIZOR

Regizorul este responsabilul organizării materiale a spectacolului. Odinioară singur și adevărat „regizor" prin faptul că orînduia spațiu, decor, ocuparea platoului, înlănțuirea secvențelor, el a devenit, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, secundul regizorului, însărcinat cu toată partea materială. Un Vilar însă își spunea „regizor", punînd accent pe aspectul logistic și umil al oricărei reprezentații.

REGULI

Problema regulilor a preocupat timp de secole reflecția asupra teatrului. Observațiile lui Aristotel*, concepute în funcție de un tip de teatru riguros determinat, cu constrîngeri materiale și socio-culturale foarte stricte, sînt mai mult îndrumări și recomandări decît reguli în sensul restrîns al cuvîntului: scena teatrului antic nu ar fi suportat cîtuși de puțin figurarea de locuri prea diverse și prea pitorești, și orice ruptură temporală ar fi făcut acțiunea puțin inteligibilă. Or, teatrul este făcut pentru toată cetatea, el trebuie să fie înțeles de toți. De aici, evident, și unitatea de acțiune. Mairet, contemporan și rival al lui Corneille: „[...] unitatea de acțiune, înseamnă că trebuie să existe o acțiune dominantă și principală, acțiune la care toate celelalte unități să se raporteze, ca liniile circumferinței la centru...". D'Aubignac, teoretician al secolului al XVII-lea: „Să rămînă așadar stabilit că locul unde primul actor care a făcut începutul spectacolului, unde primul actor se presupune a fi, trebuie să fie același pînă la sfîrșitul piesei, și că acest loc neputînd suferi nici o schimbare în natura sa, el nu poate admite nici o alta în reprezentație." Mairet: „A treia și cea mai riguroasă este regula timpului, pe care primii tragici o reduceau la intervalul unei zile, și pe care alții, ca Sofocle în Antigona sa [...] au extins-o pînă a doua zi." Corneille discută și se străduie să atenueze rigoarea constrîngerii. Pentru el însă rămîne o constrîngere: sensul adevărat al regulilor – și cu deose-

bire al unităților – este că el determină un anumit tip de acțiune: concentrarea și reducerea evenimențială împotriva bogăției istorice și policentrismul spațiului și acțiunii – teatrul clasic contra teatrului baroc. Romantismul, revenind inevitabil la baroc, pornește lupta împotriva unităților, fiindcă el vrea să înfățișeze istoria; precum Hugo: „Să sfărîmăm teoriile, poeticile și sistemele. Să aruncăm această învechită tencuială care ascunde fața artei! Nu există nici reguli nici modele: sau mai bine spus, nu există alte reguli decît legile generale ale naturii care domină întreaga artă."

Alături însă de regulile unităților, bazate, se știe pe prescripția fundamentală de verosimilitate, există altele, de origine socială, schimbătoare ca societățile și care sînt legile de conveniență sau de „bună cuviință". Astfel, vîrsta clasică interzicea vederea unui asasinat pe scenă și, pînă recent, nuditatea și cele mai inocente atingeri erau proscrise.

Bibliogr.: Mairet, 1975; d'Aubignac, 1927; Hugo, 1968.

REPETIȚIE

Muncă a comedienilor, în principiu sub direcția regizorului, precedînd și pregătind reprezentația. Ea se poate face – și se face adesea, la început – la masă: regizor (și cîteodată și dramaturgul*) și comedieni, așezați, citind și comentînd textul pe care îl vor reprezenta. Ea se face în spațiul scenei, cu sau fără decor, cu sau fără costume. Unii regizori nu lucrează niciodată la masă, construind și verificînd ipotezele lor pe loc, relațiile spațiale fiind prezente și vizibile (Vitez).

REPLICĂ

Enunț de întindere variabilă, rostit de un personaj pentru un altul, în general în cursul unui schimb. Ideea însăși de replică presupune existența unui act de limbaj în sensul pragmatic al termenului, instituind, modificînd, suprimînd un contract de interlocuțiune și făcînd o acțiune: astfel cînd un personaj dă un ordin altuia, el instituie un contract, pe care replica-răspuns a

alocutorului său poate să-l confirme (sau să-l infirme, dacă este un refuz de a se supune).

REPREZENTAȚIE

În ideea de „reprezentație" există aceea de a prezenta o a doua oară, sau – aici este primul echivoc al cuvîntului – ideea de a prezenta din nou, grație teatrului, ceea ce a existat deja în realitate. În jurul acestui echivoc semantic se află semnificația însăși a teatrului: teatrul este el repetiția, prin mijlocirea unui artefact, a ceea ce a fost trăit deja o dată? Sau este o modalitate de a arăta lucrurile, de a le prezenta în așa fel încît acest mod să fie reproductibil (dar la fel de edificator, dacă e posibil...). Cuvîntul care convine ar fi poate cuvîntul de prezentare: a face teatru este a prezenta spectatorului o lume concretă, semnificantă.

Pentru a complica lucrurile, cuvîntul de „reprezentație" desemnează în domeniul percepției, puterea pe care o are subiectul de „a face prezente" elementele realului actualmente non-disponibile.

RETORICĂ

Marile figuri ale retoricii se regăsesc bineînțeles în textul de teatru ca în orice text literar, și nu este greu de a repera aici metafore, metonimii, sinecdoce sau oximoroni, ca și acea figură tipică de retorică în teatru, hipotipoza, figură prin care textul propune imaginației spectatorului/lectorului imagini și tablouri care nu se pot prezenta materialmente pe scenă. Retorica teatrală își găsește locul și în reprezentație, și este unul din aporturile semiologiei de a arăta la lucru în reprezentația ca text și în semnele scenice marile figuri retorice: obiecte-metafore, obiecte-metonimii sau personaje-metafore etc. Figurile însă adaugă și elemente textuale și semne scenice: obiectele pot să apară metonimii ale unui personaj sau metafore ale unei teme... Ceea ce apare evident atunci este o poetică* a reprezentației – fapt ce distanțează puțin ideea de reprezentație ca „traducere" a unui text.

Bibliogr.: Ubersfeld, 1989, 1995.

ROL

Cuvînt (ieşit puţin din uz în acelaşi timp cu realitatea) înseamnă tipul de rol pe care-l poate deţine comedianul într-o formă teatrală relativ codată: se vorbea de rolul de rege sau de subretă, ceea ce presupune o scriitură teatrală codată, prevăzînd un stoc-tip de personaje. Este cazul nu numai al *commediei dell'arte,* ci şi al teatrului clasic şi al teatrului burghez din secolele XIX şi XX. Emisiunea de televiziune *La teatru în astă seară* dădea exemple caricaturale. Şcolile de teatru, inclusiv Conservatorul, s-au debarasat considerabil de această moştenire.

SCENĂ

Cuvîntul scenă are două sensuri: el desemnează locul unde se produc comedienii, în opoziţie cu sală, loc unde se găsesc spectatorii. ▸ **Spaţiu.**

El desemnează de asemenea o secvenţă din textul teatral, care, cel puţin în teatrul clasic, corespunde unei configuraţii de personaje; dacă apare sau se retrage unul, ai o altă configuraţie, deci o altă scenă. În dramaturgia barocă sau contemporană, cuvîntul „scenă" are un sens mai puţin strict.

SCENIC (ACT –)

Actul scenic al unui personaj este compus din acte de limbaj şi acţiuni fizice pe care le efectuează şi care constituie un ansamblu căruia i s-ar putea da un nume. Exemple de acte scenice: regele Lear se străduie să readucă la viaţă pe fiica sa Cordelia; Hamlet ucide pe Polonius; Hermiona injuriază pe Oreste care a răzbunat-o. Actul scenic poate fi considerat drept un text complex de o relativă unitate, determinînd o secvenţă sau o microsecvenţă.

SCENOGRAF, SCENOGRAFIE

Scenograful este artistul responsabil de întreg aparatul vizual al reprezentaţiei. De el depind acei alţi artişti care sînt

costumierul şi mai ales eclerajistul, a căror autonomie este reală, dar supusă acelui maestru al spaţiului, care este scenograful. Cum sîntem într-o civilizaţie a vizualului, rolul scenografului creşte neîncetat, astfel încît marile reuşite în punerea în scenă sînt cel mai adesea rezultatul unei adevărate osmoze între regizor şi scenograf. Formula se justifică adesea: „Scenograful este un maestru şi regizorul, regeşte, valetul său".

În regia contemporană, scenografia este o construcţie care are ca scop mai puţin să creeze un spaţiu concret mimetic, sau chiar simbolic, decît să creeze pentru fiecare operă teatrală un spaţiu care o va reprezenta cel mai distinct şi cel mai complet posibil. Acesta va fi în acelaşi timp un „spaţiu de joc" comod pentru jocul special care va fi acela al personajelor respective, adică al actorilor care şi le vor asuma. Contradicţia scenografiei contemporane este că în timpul chiar în care îşi vede crescînd rolul, este constrînsă a-şi organiza un spaţiu gol care este modă dar şi necesitate a teatrului contemporan.

Rolul scenografiei este de a construi cu structuri spaţiale elementare (cub, paralelipiped, platou mai mult sau mai puţin înclinat, practicabile[1], fond) şi elemente imaginate (obiecte şi personaje) tablouri eficace estetic şi „lizibile". ▸ **Spaţiu.**

---

[1] Parte a spaţiului scenic mai mult sau mai puţin înălţată, „maşină de joc"

SCRIITURĂ TEATRALĂ

A. Scriitură textuală

Scriitura unui text teatral are trăsături specifice:

a) Autorul dramatic nu scrie fără cunoaşterea codului teatral al timpului său; ca şi alţi scriitori, el este legat de universul enciclopedic (Umberto Eco) al eventualului său spectator*, şi răspunde unei cereri implicite din partea sa; mai mult încă îi revine să imagineze tipul de teatru, de punere în scenă, de comedian care va juca textul său (chiar cînd o face

pentru a susține în mod deliberat contrariul, ca Musset de exemplu, care a scris texte corespunzînd unui fel de experiență negativă a teatrului din timpul său).

2) Autorul dramatic nu scrie pentru a se rosti, ci pentru a declara că nu el este cel care vorbește; vocea sa nu se face auzită (în mod direct), ci indirect prin didascalii*, ea este delegată altor guri: teatrul este dialogic prin natura sa. Se înțelege că „teatrul cu teză" este un monstru neviabil. Ceea ce nu înseamnă nicicum că nu putem repera proiectul sau gîndirea scriptorului, acestea însă nu apar decît prin combinarea semnelor didascalice și a vocilor personajelor. Ele sînt o rezultantă complexă... și incompletă.

3) Prin natura sa textul produs de scriptor este incomplet: chiar dacă didascaliile dau toate detaliile eventualei puneri în scenă, ele nu pot totuși indica nici aspectul concret al locului, nici semnele concrete și individuale produse de comedian, nici nimic din ceea ce este partea propriu-zis artistică a spectacolului: ritmuri, culori, mișcări, lumini... Iată de ce textul de teatru este în mod necesar extins și cu exactitate realizat grație aceluia al punerii în scenă și semnelor produse de spectacol.

B. Scriitură scenică

În sensul prim al formulei, ea înseamnă acel text secund pe care-l putem denumi „caiet sau note de punere în scenă", cînd acest text este un adevărat text, redactat, sau doar cuvinte și convorbiri consemnate sau nu prin înregistrare sau stenografie. Într-un sens metaforic, scriitura scenică se identifică cu punerea în scenă, producînd acel „text spectacular" pe care De Marinis îl numește reprezentația ca text, textul scenic nefiind altul decît această combinare de semne care se oferă spectatorului.

Bibliogr.: De Marinis, 1982.

SECVENȚĂ

Orice text teatral se împarte în elemente, în „secvențe" de structură diversă. În afară de marile „momente" ale tragediei

așa cum le definește Aristotel, dramaturgia clasică stabilește mari secvențe, actele*, a căror împărțire este marcată de o pauză, adesea aleatorie, și de secvențe medii, scenele*. Dramaturgia *Secolului de aur* distinge în marile secvențe zile, uneori îndepărtate temporal, în timp ce la Shakespeare secvențele mari și medii sînt marcate de trecerea de la un „spațiu" la altul de cele trei spații ale teatrului Globul (*plat-form*, *recess* și *chamber*). În teatrul contemporan, secvența este foarte adesea scurtă, nu se organizează neapărat în mari mase și este punctată de un întuneric: dramaturgia discontinuu-lui.

Micro-secvențele sînt determinate de un act de limbaj* principal (o interogație continuă, sau reproșuri, sau o întrebare (▸ **Limbaj**), sau de un act scenic*.

Bibliogr.: Ubersfeld, 1995.

SEMN

Se știe că semnul se compune din trei elemente legate inseparabil: un semnificant, un semnificat și un referent. Textul de teatru se poate analiza cu ajutorul instrumentelor lingvistico-semiotice, ca orice alt text literar (cu prezența unui anumit număr de caracteristici specifice care justifică analizele semiotice proprii textelor de teatru – ▸ **Actanțial și Text**). Cît privește teatrul jucat, el prezintă o multitudine de semne (de substanțe variate de expresie), a căror caracteristică este de a nu fi autonome, ci articulate între ele.

1) Conceptul de semn este esențial pentru înțelegerea teatrului, pentru care semiologia este utilă: reprezentația* este un complex de semne vizuale, auditive, lingvistice (fonice), al căror ansamblu este în același timp obiect și text („reprezentația ca text"). Obiect a cărui materialitate și funcționalitate se pot analiza, text ale cărui structuri și componenți retorici se pot discerne.

2) Fiecare dintre semne comportă un semnificant (elementele sale materiale), un semnificat (înțelesul său evident), dar și o semnificație (sau mai simplu un sens). Or, acesta din urmă nu se înțelege decît în raport cu celelalte semne și cu condițiile

de emisie a acestor semne. Un cuvînt în dialog sau un obiect pe scenă sînt semne avînd un semnficat evident, dar nedobîndind sens decît din ansamblul semnelor reprezentației.

3) Al treilea element al semnului nu este și cel mai puțin important. Dacă semnul pe scenă are, precum orice semn, un referent, acesta din urmă este dublu: realul în lume și realul pe scenă (▸ **Referent**). De aici un joc extraordinar între ceea ce este realul scenic și realul extrascenic: este ceea ce creează posibilitatea pentru teatru de a apare un model micșorat al lumii și de a nutri reflecția critică asupra lumii spectatorilor – dar și de a furniza spectatorului emoții de care el are nevoie. Or, aceste emoții, ceea ce i le procură în teatru, este un real concret, dar în care emoțiile nu suferă sancțiunea constrîngătoare a legilor lumii. ▸ **Denegare**.

4) Semnul teatral comportă o parte iconică fără care nu ar fi nici perceput, nici înțeles, el este însă și un element al unui ansamblu estetic. De unde această parte de arbitrar pe care o semnala Roland Barthes: „Semnul trebuie să fie parțial arbitrar, în lipsa căruia se recade într-o artă [...] a iluziei esențialiste" (88).

Bibliogr.: Barthes, 1963; Ubersfeld, 1977, 1995.

SITUAȚIE

Noțiunea de situație, perpetuu folosită în teatru, nu permite să fie vagă. Ea cuprinde în general tot ceea ce spectatorul trebuie să știe pentru a înțelege desfășurarea acțiunii, deci ansamblul elementelor care explică raportul personajelor între ele și cu universul lor (material, social, pasional). Se poate spune că acțiunea teatrală se rezumă în raportul dintre o situație de plecare și o situație de sosire: diferență purtătoare de sens. Situația de plecare conține adesea un dezechilibru neașteptat, care actualizează un conflict latent; și se poate face distincția între dramaturgiile în care dezechilibrul este anterior începutului operei (precum Racine, la care tragicul este totdeauna deja-acolo) și dramaturgii ca cea a lui Shakespeare, care vădește cum se produce falia tragică (*Regele Lear, Macbeth*).

SPAȚIU

Comedianul, element fundamental al teatrului, nu ar putea exista fără un spațiu în care să se desfășoare, și teatrul se poate defini ca un spațiu în care se găsesc împreună privitori și priviți.

Spațiul teatral cuprinde actori și spectatori precizînd între ei un anume raport.

Spațiul scenic este spațiul propriu actorilor, spațiul corpurilor în mișcare.

Locul scenic este același spațiu definit sub aspectul lui material.

Spațiul dramatic însă este o abstracție: el cuprinde nu numai semnele reprezentației, ci toată spațialitatea virtuală a textului, inclusiv ceea ce este prevăzut ca fiind în afara scenei.

Spațiul teatral este definit de un anume raport al teatrului cu cetatea și cu reprezentările pe care oamenii și le fac – raport pe care istoricul trebuie să-l examineze de fiecare dată. Ca la Atena, spațiul totalizant al teatrului ca înfățișare a cetății; spațiul multiplu al misterelor în Evul Mediu, cu locurile sale discontinui, imagine a universului; apariția în Renaștere a spațiului ca perspectivă, cu centrarea sa în jurul figurii umane: „La bază se află concepția despre om, actor eficace pe scena lumii" (P. Francastel). Spațiul triplu al dramaturgiei elisabethane indică raportul cu universul feudal (*plat-form*, locul înfruntărilor și mulțimilor, *recess*, locul noii diplomații machiavelice, și *chamber*, loc al vieții private). Spațiul tragediei clasice nu este mimarea unui coridor de palat, ci un spațiu abstract, non-mimetic, care nu stinghерește băncile spectatorilor aristocrați.

Spațiul mimetic se creează progresiv de-a lungul secolului al XVIII-lea, găsindu-și desăvîrșirea cu Beaumarchais, și-și urmează domnia de-a lungul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Apoi el se dezarticulează brusc, lăsînd locul unor multiple soluții: „A desface spațiul, noțiune nouă a spațiului pe care-l multiplici sfîșiindu-l" (A. Artaud).

A. Formele spațiului

Spațiul teatral oscilează între două forme extreme: spațiul-scenă și spațiul mimetic, acela al teatrului de bulevard, de exemplu. Spațiul-scenă este un spațiu de joc, vădind clar diferența sa de restul lumii; spațiul mimetic sugerează spectatorului să imagineze scena ca un fragment de lume, să-și imagineze extra-scena ca pe o continuare a scenicului, omogenă lui. Prima formă își spune teatru și se manifestă că o arie izolată, dar în raport direct cu spectatorii; invers, spațiul mimetic se izolează de spectator prin rampă, demarcație de lumină, prin decor, spațiu vădit altul, dar figurativ. Este clar că funcția ludică a teatrului se realizează în largul ei pe un spațiu scenic și funcția mimetică pe un spațiu figurativ, orice manifestare teatrală caracterizîndu-se prin dubla prezență a ludicului și mimeticului dar în proporții variate.

B. Caracteristicile spațiului teatral

El este:

– concret și delimitat;

– tridimensional;

– dublu, cu coprezența simultană a actorilor și spectatorilor;

– supus unor coduri multiple;

– supus acelei legi fundamentale potrivit căreia tot ceea ce figurează pe scenă este făcut din aceeași materie ca și restul lumii: imaginea scenică a unui om este un om;

– un spațiu de joc definit de o practică fizică, este locul corpurilor comedianților;

– locul imitației elementelor lumii; poate: a) să imagineze locuri concrete; b) să construiască spații plurale, făcînd vizibil un fel de „topologie" a psihismului; c) să prezinte pe scenă spațiul dramatic al textului, cu diviziunile sale.

C. Spațiul plural

Spațiul scenic poate să se divizeze în zone, care vor materializa diviziunile posibile, psihice sau dramatice (metaforizînd diviziunile eu-ului, clivajele teatrale, opozițiile sociale). El poate fi însă și locul unui clivaj de o importanță

fundamentală: teatrul în teatru*, manifestare deosebită prin care teatrul își găsește spațiul propriu pe scenă, cu privitori și priviți; spectatorii din sală văd alți oameni pe cale de a se deda aceleiași activități ca și ei înșiși, adică de a privi o reprezentație teatrală, ca și ei, deci, prinși în faptul denegării. Se poate spune că pentru acest spațiu care este teatrul în teatru, denegarea se răstoarnă, și că, precum visul în vis după Freud, teatrul în teatru începe să spună adevărul. De fiecare dată ce într-o parte a spațiului scenic teatrul se rostește ca atare, are loc o manifestare, fie ea și limitată, de teatru în teatru. (▸ **Teatru în teatru**).

D. Spațiul teatral și cultura

Teatrul nu este niciodată în afara cetății: spațiul teatral este dependent de locul teatral, el însuși definit de tipul său de inserție în cetate, de la cercul spectacular al hățișului african la edificiile cele mai sofisticate.

Ceea ce este reprezentat pe o scenă, fie ea cea mai complicată, nu este niciodată un loc din lume, ci un element regîndit, reconstruit conform structurilor și codurilor unei societăți. Ceea ce se prezintă într-un spațiu teatral, nu este niciodată o imagine a lumii, este imaginea unei imagini.

Figurația spațială corespunde ansamblului universului cultural: perspectiva Renașterii recurge la elemente picturale și pînza pictată invadează spațiul teatral. Toate elementele spațiale în teatru, în toate epocile, sînt legate de estetica timpului, de cultura privirii. Reprezentația contemporană se definește prin raportarea directă la o estetică a discontinuului, cu diferențe de nivel – și, prin bogăția jocului de citate, cu opere din alte epoci sau din alte civilizații (ca Ariane Mnușkin citînd spațiul japonez).

E. Revoluția secolului XX

Constructivismul lui Meyerhold („vrem să fugim de strîmtimea scenică în platouri cu suprafețe fracturate"), revoluția chemată de Artaud („o noțiune nouă a spațiului utilizat pe toate planurile posibile") indică sensul unei modificări radicale a sensului spațiului; este vorba de a trece de la un spațiu în perspectivă

la un spațiu în volum. Dincolo de constructivism, dincolo chiar de spațiul relativ gol al lui Vilar, punctat de practicabile, efortul contemporan consistă în a buscula spațiul tradițional în toate felurile posibile, în a face teatru pretutindeni și în locurile cel mai puțin propice, în a descentra spațiul, a-l fractura, a juca pe diversele sale dimensiuni, pe contraste spațiale (închis, deschis...), dar mai ales în a încerca toate formele posibile de raporturi între scenă și sală (scenă în cerc, spațiu bifrontal...).

Cea mai bună definiție a acestui spațiu contemporan este dată fără îndoială de A. Appia: „Scena este un spațiu gol, mai mult sau mai puțin luminat și de dimensiuni arbitrare [...]. Spațiul scenei așteaptă întotdeauna o nouă ordine, și în consecință trebuie să fie amenajat pentru continui schimbări. El este mai mult sau mai puțin luminat; obiectele ce vor fi plasate acolo vor aștepta o lumină care le va face vizibile. Acest spațiu nu este deci ca să spunem așa decît în stare latentă, atît ca spațiu cît și ca lumină [...]."

Se înțelege în acest caz importanța scenografului* care tinde s-o ia chiar înaintea regizorului; rolul său nu este atît să ilustreze un text, cît să construiască pentru fiecare text și fiecare performanță spațiul care-i este propriu, să facă din spațiu, de fiecare dată, o creație autonomă. Spațiul teatral nu mai este un dat, este o propunere, în care pot să se citească o poetică și o estetică, dar și o critică a reprezentației, de unde se poate naște pentru spectator o nouă lectură a propriului său spațiu sociocultural.

În toate cazurile spațiul teatral joacă un rol de mediere între diversele coduri*, precum și între momentele reprezentației, în fine între actori și spectatori.

Bibliogr.: Appia, 1921; Artaud, 1944; Bablet, 1975; Banu-Ubersfeld, 1979; Brook, 1977; Ubersfeld, 1981, 1995..

SUBTEXT ▸ NE-SPUS

SPECTACOL

Cuvîntul spectacol are două sensuri:

1) El desemnează orice manifestare produsă de fiinţe umane în faţa altor fiinţe umane care găsesc în aceasta plăcere. Spectacolul unui dans, al unui meci de box sau de fotbal, al unui defileu, identic unei reprezentaţii teatrale. Printr-un abuz de termen doar se poate considera drept spectacol un film sau o manifestare televizuală care sînt imagini şi nu prezenţă actuală a emiţătorilor. Printre spectacole se pot distinge cele care acordă locul cuvenit ficţiunii şi cele ale purei performanţe, precum o manifestare sportivă. Între acestea două, dansul, în care partea ficţiunii poate fi mare.

2) El desemnează în manfestarea teatrală tot ceea ce face din teatru o realizare vizuală şi pentru artişti o performanţă*: decor, costume, lumină, gestică şi rostire a comedienilor, muzică şi dans. Pentru Aristotel era (părerile s-au schimbat mult de atunci) partea cea mai puţin interesantă a teatrului: „Cît priveşte spectacolul, care exercită cea mai mare seducţie, nu are nimic de-a face cu arta" (*Poétique*, VI). ▸ **Performanţă, Teatralitate.**

Bibliogr.: Aristote, 1980.

SPECTATOR

Spectatorul este celălalt participant viu al reprezentaţiei teatrale. El este Celălalt al actorului, perpetuul său alocutor, destinatarul practicii sale. El nu este pasiv şi nu este deloc necesar pentru a-l face activ să-l facem să se mişte sau să-şi schimbe locul sau să-l amestecăm cu actorii; de ar sta comedinaul şi pe genunchii spectatorului că tot ar fi separat de acesta printr-o barieră de 10.000 de volţi. Nicidecum pasiv, acest spectator este puternic activ deşi imobil, de o activitate multiplă, senzorială, emoţională şi intelectuală. El primeşte informaţii, le triază, alege ceea ce îl interesează, focalizează (▸ **Focalizare**) pe baza a ceea ce îl emoţionează, primeşte şocuri estetice, reconstruieşte tablouri. El receptează sentimentele exprimate de actorul-artist, le răspunde prin reacţie (psihică) potrivită. Intelectualiceşte, el

înțelege ceea ce vede în relație cu universul său propriu, cu competența sa estetică, cu universul* său ideologic.

A. Probleme prealabile

Înaintea spectacolului, spectatorul este implicat:

1) prin întrebarea sau întrebările implicite pe care le formulează: întrebarea unui spectator dintr-un teatru de bulevard nu este aceeași cu aceea a unui spectator dintr-un teatru de artă și de amatori. Întrebarea este condiționată de locul spectatorului în societate, de cultura sa și de ansamblul universului* său enciclopedic;

2) prin contractul pe care l-a semnat cumpărîndu-și biletul. El va fi spectator, cu alte cuvinte: a) el nu va considera drept adevăr ceea ce îi va fi propus; b) concluzie: el nu va interveni pentru a schimba cursul evenimentelor pe care le va vedea/auzi; c) îi va fi permis să manifeste aprobarea sau dezaprobarea emițînd semne codate.

B. Receptarea de către spectator

1) Receptarea este un act complex care se face pe două axe: a) axa diacronică, spectatorul urmărind acțiunea și încercînd reacții afective și situația psihologică de așteptare proprie suspense-ului dramatic; b) axa combinațiilor, prin care el primește o întreagă serie de mesaje simultane (verbale, gestuale, muzicale, vizuale) și le recompune moment cu moment. Întretăierea celor două axe ale receptării constrînge spectatorul la o percepție „acrobatică", cu atît mai bogată cu cît experiența sa teatrală este mai elaborată.

2) Ea este individuală: ea nu depinde numai de universul propriu al fiecăruia și de experiența sa de spectator, ci mai mult încă de dorința individuală de a se interesa de decor, de jocul cutărui actor pe care îl cunoaște sau care îi place, de semnificația politică sau ideologică a acțiunii, sau chiar de discursul deosebit al cutărui personaj.

3) Actul însuși al percepției teatrale este condiționat de fenomenul de denegare* care conduce spectatorul să reacționeze

în fața spectacolului ca în fața unui spectacol al vieții și totodată ca în fața unei opere de artă independentă de viața reală și care cere să fie percepută estetic. Urmează o dublă mișcare de adeziune și de retragere dinaintea a ceea ce este prezentat, dar în același timp și o stare de stimulare estetică.

4) Plăcerea spectatorului – lucru esențial. Brecht o exprimă mai bine ca oricine – este totodată: a) aceea a povestirii, legată de funcția de a povesti*; b) aceea a emoției pasionale; c) plăcerea de a înțelege și chiar de a ghici cînd enigmele îi sînt propuse, mai mult sau mai puțin dezlegate în mișcarea însăși a acțiunii; d) în fine, plăcerea estetică de a primi mai multe tipuri de mesaje împreună, cele provenite din munca scenografului și din activitatea comedianului în special (munca regizorului nefiind clar percepută decît mai tîrziu). La care se adaugă o plăcere deosebită, aceea a iluziei, imediat dejucată de reflecție, și una și cealaltă succedîndu-se într-o pulsație quasi instantanee.

5) Activitatea spectatorului are consecințe asupra întregii munci a reprezentației și cu deosebire asupra muncii comedianului. Chiar dacă spectatorul nu exteriorizează zgomotos reacțiile sale, ele sînt percepute de emițător: o liniște absolută, subită, o imobilitate crescută (spectatorul „își reține respirația") relevă comedianului momentul în care el interesează. Brecht spune: „Efectul performanței* artistice asupra spectatorului nu este independent de efectul spectatorului asupra artistului" (271).

▸ **Comunicare teatrală.**

Bibliogr.: Brecht, 1979; Gourdon, 1982; Jauss, 1978; Ubersfeld, 1981, 1995.

SUBLIM

Categorie estetică, desemnînd un sentiment a cărui caracteristică este de a-l face pe acela care îl încearcă să iasă din limitele obișnuite ale percepției frumosului, pentru a-l antrena către grandoare și/sau oroare. Este un concept estetic de care teatrul face un mai mare uz decît ne imaginăm. Gramerianului Longin (213-273) i se atribuie pe nedrept un *Tratat despre sublim* din

care, în mod paradoxal, Boileau se inspiră. Pentru Hugo (*Prefața la Cromwell*), sublimul este reversul grotescului, care are în comun cu el faptul de a fi o figură a excesului, a ceea ce este dincolo de barierele rezonabilului și convenabilului.

Legat, cum relevă Kant, de facultatea de a judeca, sublimul este acea mișcare a eu-lui pătrunzător care, în fața a ceea ce excede satisfacția eu-lui său, sau a ceea ce vădit îl violează, se ridică deasupra constrîngerilor pentru a regăsi o satisfacție și o seninătate inexplicabile conform cu resorturile naturale. Astfel, depășirea sentimentelor „naturale" ale eu-lui este aceea care definește sublimul corneillian și procură spectatorului o bucurie deosebită.

Bibliogr.: Kant, *La Critique du jugement*; Hugo, 1968.

TABLOU

Tabloul în teatru este acea diviziune care succede, în dramă* și cu deosebire în drama burgheză, actelor teatrului clasic. Ideea tabloului este aceea a unei acțiuni făcută pentru a produce construcții scenice orientate către vizual. Cuvîntul, a cărui utilizare în domeniul teatrului urcă la Diderot, trimite de asemenea la prezența de figurații scenice capabile să concureze pictura.

Beaumarchais remarcă cel dintîi într-o didascalie din *Nunta lui Figaro* (II, 4): „Acest tablou este exact frumoasa stampă după Van Loo, intitulată *Conversația spaniolă*".

TIMP

Timpul în teatru are două semnificații: durata și momentul (locul în diacronie).

A. Durata

Timpul în teatru este mai întîi o durată.

1) Durata absolută a reprezentației cu anexele sale: pregătirea pentru spectacol, traseul, cumpărarea biletului, așteptarea înaintea începutului, în cele din urmă momentele de după sfîrșitul

spectacolului. Această durată este extraordinar de variabilă conform raportului reprezentației cu viața cetății. Reprezentații lungi în corelație cu sărbătoarea în Antichitate, într-o mai mică măsură în Japonia (nô), sau în India (kathakali). Reprezentații lungi cu caracter monden, sărbătorile la Versailles sub Ludovic al XIV-lea sau kabuki japonez. Teatrul contemporan recent reia practica reprezentațiilor lungi, mai ales în festivaluri: *Mahabharata* (Peter Brook) sau *Pantoful de satin,* de Claudel (montat de Vitez). Teatrul burghez al secolului al XIX-lea în schimb sau teatrul de bulevard rămîn încă la reprezentații scurte, comode și „digestive". Între amîndouă, un întreg evantai de durate, în mare însă se stabilește un clivaj între ceea ce se poate înrudi cu ceremonia (lungă) și ceea ce este de ordinul divertismentului.

2) Durata relativă, adică raportul existent între durata reală trăită de spectator și durata evenimentelor ficțiunii. Acest raport îl numim cu exactitate timp teatral, raport care a fost obiectul a nenumărate discuții, de la Aristotel la romantism. Ideea de bază în teatrul clasic este că durata imaginată a evenimentelor ficționale nu trebuie să succeadă prea mult durata reprezentației. A se evita, spune Boileau, situațiile (propriu baroce) prin care eroul, „copil în primul act, este moș în ultimul". Aceasta este cearta unității de timp.

3) Chestiunea ritmului secvențelor ține de timpul teatral: secvențe scurte succedîndu-se într-un ritm rapid și despărțite de intervale (pauze sau momente de întuneric) care permit să se imagineze o ruptură temporală, sau dimpotrivă secvențe lungi privilegiind continuitatea temporală. Fără a ține seama de problema spinoasă a antractului.

4) Oricum, timpul în teatru este totdeauna un timp festiv a cărui durată psihică nu este aceea a cotidianității.

B. Momentul

Timpul teatral este și acela al momentului ficțiunii, cu alte cuvinte acela al referinței „istorice", acum două mii de ani, acum zece ani, sau săptămîna trecută. Cu dificultatea că teatrul (text și reprezentație) nu poate să nu trimită la un prezent, acela al scriiturii și acela al manifestării teatrale; textul de teatru

nu poate fi scris, se ştie, decît în sistemul prezentului (prezent, perfect compus, imperfect, excluzînd perfectul simplu, cu excepţie în limba arhaică).

În mod firesc, există, se poate spune, un dublu raport temporal, pe de o parte între momentul scrierii operei şi momentul reprezentaţiei, pe de altă parte între prezentul reprezentaţiei şi momentul ficţiunii – munca punerii în scenă ţinînd seama în mod necesar de acest dublu raport, pe care ea ţine să-l reliefeze sau pe care ea îl şterge atît cît îi este posibil: în primul caz se va insista asupra diferenţei istorice, în al doilea va fi vizibil efortul de a umple golul (între secolul al XVII-lea şi noi, de exemplu).

Nu este imposibil ca punerea în scenă să inventeze un alt referent*, care nu va fi nici acela al prezentului, nici acela al ficţiunii; în acest caz, între toate aceste sisteme (trei sau patru, inclusiv timpul autorului) se va stabili un lanţ complex de raporturi (prea complex poate): astfel se poate juca *Iulius Cezar*, de Shakespeare, în contextul fascismului anilor 30... (patru referenţi aşadar: Antichitatea, timpul lui Shakespeare, 1930, momentul prezent).

C. A spune timpul

Dacă este atît de dificil a spune timp în teatru (durată şi dată), este pentru că nici durata, nici istoria nu pot fi percepute în mod direct: trebuie inclusă aici medierea spaţiului. Semnele timpului sînt în mod necesar înscrise în spaţiu, cu excepţia ritmului (al secvenţelor şi al dicţiei). Timpul teatral depinde deci mai puţin de text cît de punerea în scenă: alegere de referinţe, alegere de semne. Regizorul este stăpînul timpului.

TEXT

Cuvîntul text în teatru desemnează bineînţeles textul produs de scriptor; există însă un text (scris sau vorbit, cîteodată consemnat de un martor, sau înregistrat) care este acela al regizorului, para-text sau comentariu, dar mai ales text didascalic (▸ **Didascalii**) care prelungeşte, precizează, modifică didascaliile textului prim.

Există mai ales un text semiotic constituit de ansamblul semnelor reprezentației, text total („reprezentația ca text", după M. De Marinis), compus de diverse „ansambluri textuale" pe care îl putem construi în jurul unui actor sau al unui obiect scenic.

Bibliogr.: Ubersfeld, 1995; De Marinis, 1979.

TEATRALIZARE

1) Transformarea unui text non-teatral (roman sau epopee) în text pentru scenă.

2) Construcție pe scenă a unui ansamblu de semne care spun: „Noi sîntem la teatru".

TEATRALITATE

Cuvînt cu sens atît de confuz încît sfîrșește prin a fi o haină largă, și nu mai înseamnă decît... teatru. Teatralitatea unui text este faptul că el poate fi jucat pe scenă. Teatralitatea unui spectacol este faptul că el poate fi considerat drept teatru. Mergînd mai departe, Barthes spune: „Ce este teatralitatea? Este teatrul mai puțin textul, este o multitudine de semne și de senzații care se creează pe scenă începînd de la argumentul scris". Iată, se va spune, o definiție care nu strălucește prin claritate: ceea ce ea definește este reziduul unei operații abstracte care ar consta să extragi din ansamblul reprezentației ceea ce este „textul"; operație imposibilă: ar trebui să eliminăm dintr-odată vocea actorului și toată paralingvistica*, fără a ține seama de raportul gest-cuvînt. Într-un mod limitat, putem vorbi de teatralitate apropo de prezența într-o reprezentație a unor semne care exprimă clar prezența teatrului. Prin extensie, și într-un mod foarte discutabil, putem numi teatralitate faptul că cutare schimb trăit are densitatea unui schimb scenic, sau că putem repera în schimburi vorbite prezența de jocuri de roluri: astfel psihanaliștii pot vorbi de „teatralitate" apropo de viața psihică.

Bibliogr.: Barthes, 1964.

TEATRU ÎN TEATRU

Există un anumit număr de opere care presupun prezența în interiorul spațiului scenic a unui alt spațiu, în care se situează o reprezentație teatrală. Situația este în acest caz următoarea: spectatorii din sală privesc alți spectatori (care sînt actori), a privi o reprezentație dată de alți actori: figurație en abîme al actului teatral. Rezultatul este paradoxal: printr-un fel de inversiune a denegării, spectatorii din sală văd ca adevăr ceea ce spectatorii-actori văd ca iluzie teatrală. Nu ne va mira dacă teatrul în teatru este locul manifestării adevărului: mărturie, celebra „scenă a comedienilor" în *Hamlet*, unde comedienii joacă în fața ucigașului scena amorului său. Fenomenul este analog faptului psihic recunoscut de Freud: cînd visăm că visăm, visul „interior" spune adevărul... În *Iluzia comică*, de Corneille, spectacolul spune adevărul concret al teatrului.

TRAGEDIE

Aristotel dă tragediei o definiție foarte precisă: „Tragedia este reprezentația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, într-un limbaj împodobit cu diverse feluri de podoabe folosite diferit, potrivit părților operei; reprezentația este închipuită de personajele dramei și nu povestită; și care, stîrnind mila și frica, realizează epurarea acestor emoții" (VI, 53). „Diversele feluri de podoabe" corespund metricii variate a prozodiei, dar mai ales cîntecelor și dansurilor care sînt parte integrantă a tragediei antice.

Tragedia greacă se naște în chiar momentul în care se naște cetatea Atena, sub forma sa de democrație, și durează aproape un secol. Este o formă de artă în directă legătură cu cetatea; de origine fără îndoială religioasă (ieșită, după Aristotel, din ditiramb, un cîntec religios, sau poate din alte forme culturale), ea este jucată în timpul sărbătorilor oficiale, Dionysiile; trei autori sînt aleși prin concurs pentru a-și prezenta operele; acestea vor fi montate cu bani publici furnizați de un impozit, choregie, plătită alternativ de cei mai bogați (deveniți, de voie, de nevoie,

sponsori). Cît privește cei mai săraci, ei primesc o mică subvenție, care să le permită a asista la reprezentații.

Tragedia ateniană păstrează din caracterul său civic trăsături esențiale: fondul este conflictul eroului cu cetatea. Uneori conflictul este acela dintre concepțiile arhaice ale eroului și realitățile actuale ale Statului și ale democrației; altădată conflictul este de ordin moral și religios. Este ceea ce ilustrează tragediile culte care sînt *Perșii, Prometeu înlănțuit,* de Eschil, *Antigona, Oedip rege,* de Sofocle, *Troienele,* de Euripide. Tragedia franceză clasică pune în scenă, și ea, conflictul eroilor cu legile care îi depășesc. Aceste legi la Corneille ei le transcend prin eroism sau sacrificiu; la Racine, ele îi distrug, pentru că ei sînt deja prizonieri: legați de o greșeală anterioară, distrugerea Troiei (*Andromaca*) sau acela din Ierusalim (*Bérénice*) sau fatala iubire a Fedrei.

Vorbim de „tragedie" apropo de Shakespeare cînd structura operei corespunde mai mult sau mai puțin schemei eroului în fața cetății și a legilor sale: *Macbeth, Regele Lear, Coriolan, Antoniu și Cleopatra.*

În toate cazurile, tragedia se termină potrivit „legii", înțeleasă în sensul său cel mai larg, procurînd spectatorului satisfacția unei ușurări pe care „tragedia ne-o procură prin vederea eternei justiții care impregnează cu puterea sa absolută justificarea relativă a finalurilor și pasiunilor unilaterale" (Hegel, 379).

Bibliogr.: Aristote, 1980; Hegel, 1965.

TRAGIC

Sentimentul tragicului este acela pe care-l trezește tragedia*, el merge însă mai departe. Foarte dificil de definit, el a devenit mai comprehensibil prin Hegel: „Tragicul consistă în aceasta: cînd într-un conflict cele două părți ale opoziției au în sine dreptate, dar ele nu pot realiza adevăratul conținut al țelului lor decît negînd sau rănind cealaltă putere, care și ea are aceleași drepturi, încît cele două părți se fac astfel vinovate în moralitatea lor și prin însăși această moralitate" (377). Analiză pe care o va relua Goldmann apropo de Racine. Tragicul consistă așadar în

prezența în același loc a două exigențe contradictorii, ambele dotate totodată cu forță și cu valoare, și de care eroul nu se poate achita în același timp. Acesta este sensul a ceea ce numim fatalitatea tragicului sau prezența destinului, care împinge eroul la eroare sau la greșeala tragică (*amartia*), această greșeală nu este în general morală, ea este o eroare de judecată.

Tragicul lui Oedip (Aristote, XIII, 79) inconștient de propriul său destin, sau al Mamei Curaj (Brecht) obligată să aleagă între viața fiului ei și mijloacele sale de existență, pentru ea și pentru ceilalți copii. Nu există însă tragic dacă eroul nu ține piept și nu opune puterii oarbe a destinului libertatea, care îl împinge mai degrabă să lupte în ciuda oricărei speranțe decît să se abandoneze. Teatrul epic după Brecht nu exclude nicidecum tragicul, dar vede puterea fatalului în social, putere modificabilă deci, și, cum spune el, „rezistibilă".

Rezultatul psihologic al tragicului pentru spectator este catharsis*-ul, acea „eliberare" care îl face să treacă de la simpatia dureroasă pentru erou la satisfacția de a fi la același nivel cu libertatea eroului, cu efortul său eroic pentru a triumfa asupra forțelor oarbe.

Bibliogr.: Aristote, 1980; Brecht, 1972-79; Goldmann, 1955.

UNITĂȚI ▸ REGULI

UNIVERSURI (POSIBILE, ENCICLOPEDIC)

„Universul posibil" sau „lumea posibilă" este, după Umberto Eco, „o construcție culturală" (130), o combinație de elemente, în relație cu ansamblul experiențelor culturale ale receptorului (lector sau spectator): mitologia antică de exemplu este o lume posibilă, la care spectatorul cultivat are acces.

Universul enciclopedic al lectorului spectator cuprinde ansamblul a ceea ce îi furnizează diversele sale moduri de experiență și cultura sa pentru a înțelege obiectele artistice care îi sînt propuse.

Aceste noțiuni sînt indispensabile pentru a percepe caracterul eminamente provizoriu al reprezentațiilor teatrale: dacă universul spectatorului se schimbă, reprezentația nu mai este primită în același fel. Vedem unde se situează cooperarea spectatorului în elaborarea spectacolului teatral, care se joacă în trei: textul (scriptorului), artiștii scenei și spectatorul (purtător al universurilor sale proprii). ▸ **Spectator.**

Bibliogr.: Eco, 1979, 1985.

VODEVIL

Gen de comedie ușoară cu muzică și cîntece, a cărei origine puțin incertă este foarte veche (și fără îndoială legată de sărbătorile populare), dar care își găsește voga la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în prima jumătate a celui de al XIX-lea. Comedie „morală" (putem aduce copiii), ea se încarcă cu incidente burlești, cu quiproquo-uri și recunoașteri. Muzica joacă un rol foarte important: rar originală, ea se nutrește cu arii populare vechi sau contemporane. Comicul său absurd și succesiunea sa rapidă de evenimente și lovituri de teatru fac din ea strămoșul marilor comedii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea (Labiche, Feydeau, Courteline). **Absurd, Comedie, Gen.**

VEROSIMIL, VEROSIMILITATE

Aristotel alătură acest concept, care poate fi tradus și prin probabilitate (VII, 59), aceluia de necesitate*. El nutrește doctrina clasică. Verosimilul este ceea ce poate accepta spectatorul dotat cu rațiune: „Verosimilitatea este, spune d'Aubignac, fundamentul tuturor pieselor de teatru [...], esența poemei dramatice, și fără de care nu putem nimic face nici nimic spune rezonabil pe scenă [...]. Nu există așadar decît verosimilul care poate să fundeze în mod rezonabil, să susțină și să termine o poemă dramatică". D'Aubignac afirmă că, fără prezența verosimilului, „adevărul nu este subiect de teatru". Încă din perioada clasică însă se face auzită o voce discordantă,

aceea a lui Corneille: „Nu-mi este teamă să avansez că subiectul unei frumoas tragedii trebuie să nu fie verosimil" (Préface d'*Heraclius,* 160).

Noţiunea de verosimil este evident legată de un cod* şi variază după epoci. Adesea însă, adevărul se iveşte în momentul chiar în care apare neverosimilul, excesivul. Teatrul numit al absurdului* se joacă deliberat cu neverosimilul.

Bibliogr.: Aristote, 1980; d'Aubignac, 1927; Corneille, 1950.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOGRAFIE

Dicționare și lucrări generale

M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre,* Paris, Bordas, 1991.

D. Couty, A. Rey, *Le Théâtre,* Paris, Bordas, 1980.

J. de Jomaron, *Le Théâtre en France,* Paris, Armand Colin, 1988.

P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre,* Paris, Messidor, 1987.

Științe umane

J.-L. Austin, *Quand dire, c'est faire,* Paris, Éd. du Seuil, coll. „Points Essais", 1991.

L. Althusser, *Pour Marx,* Paris, Maspéro, 1965.

M. Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais,* Paris, Gallimard, 1965.

–, *Poétique de Dostoïevski,* Paris, Éd. du Seuil, 1970.

R. Barthes, *Sur Racine,* Paris, Éd. du Seuil, 1963.

–, *Essais critiques,* Paris, Éd. du Seuil, 1964.

J. Baudrillard, *Le Système des objets,* Paris, Gonthier, 1966.

BUCHAREST UNIVERSITY LIBRARY

E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* t. I et II, Paris, Gallimard, 1964-1974.

H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique,* Paris, PUF, 1940.

O. Ducrot, *Dire et ne pas dire,* Paris, Hermann, 1972.

–, *Le dit et le dire,* Paris, Éd. du Minuit, 1984.

O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Paris, Éd. du Seuil, 1972.

U. Eco, „Pour une reformulation du signe iconique", in *Communications,* nr. 29, Paris, 1978.

–, *Lector in fabula,* Milan, Bompiani, 1978, Paris, Grasset, 1985.

P. Francastel, *La Réalité figurative,* Paris, Gontier, 1965.

S. Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient,* Paris, Gallimard, 1930.

G. Genette, *Figures II,* Paris, Éd. du Seuil, 1969

–, *Figures III;* Paris, Éd. du Seuil., 1972

E. Goffmann, *Les Rites d'interaction,* Paris, Éd. du Minuit, 1974.

A. Greimas, *Sémantique structurale;* Paris, Larousse, 1966.

A. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

T.E. Hall, *La Dimension cachée*, Paris, Éd. du Seuil, 1971.

R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. du Seuil, 1963.

M. Jousse, *L'Anthropologie du geste*, Paris, 1974.

C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980.

J. Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Gallimard, 1969.

–, „Pratiques et langages gestuels", in *Langages*, nr. 10, 1968.

A. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Paris, Albin Michel, 1988.

C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

Y. Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

G. Lukacs, *Die Soziologie des Modernen Drama*, Luchterhand Verlag, 1914.

D. Maingueneau, *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991.

O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire, ou l'Autre Scène,* Paris, Éd. du Seuil, 1965.

C.S. Peirce, *Écrits sur le signe* (trad. Deledal), Paris, Éd. du Seuil, 1978.

V. Propp, *Morphologie du conte,* Paris, Éd. du Seuil, 1965.

R. Searle, *Les Actes de langage,* Paris, Hermann, 1972.

P. Szondi, *Théorie du drame moderne,* Lausanne, L'Age d'homme, 1983.

Teatru

R. Abirached, *La Crise du personnage de théâtre,* Paris, Grasset, 1978.

A. Antoine, „Causerie sur la mise en scène", in *Revue de Paris,* avril 1903.

A. Appia, *L'Oeuvre d'art vivant,* Paris-Genève, Atar-Billaudot, 1921.

–, „Acteurs, espace, lumière, peinture", in *Théâtre populaire,* nr. 5, 1954.

Aristote, *la Poétique,* Paris, Éd. du Seuil, 1980, texte, traduction, notes de R. Dupont-Roc et J. Lallot.

A. Artaud, *Le Théâtre et son Double,* Paris, Gallimard, 1964.

H. d'Aubignac, *La Pratique du théâtre,* Paris, Champion, 1927.

D. Bablet, *Les Révolutions scéniques au XXe siècle*, Paris, Société internationale d'art du XXe siècle, 1975.

B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972-1979.

P. Brook, *L'Espace vide*, Paris, Éd. du Seuil, 1977.

P. Corneille, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. „Bibliothèque de la Pléiade", 1950, 1980, 1987.

M. Corvin, „La Redondance du signe dans le fonctionnement théâtral", in *Degrés*, Bruxelles, nr. 13, 1978.

G. Craig, *De l'art du théâtre*, (1e éd. 1911), Paris, Librairie théâtrale, 1942.

E. Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963.

M. De Marinis, „Lo spettacolo come testo", in *Versus*, nr. 21-22, 1978-1979.

–, *Mimo e Mimi*, Casa Ushu, Firence, 1980.

D. Diderot, *De la poésie dramatique*, (1767), Paris, Larousse, 1975.

B. Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Éd. du Seuil, 1960.

–, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.

L. Goldmann, *Le Dieu caché, étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.

A.M. Gourdon, *Théâtre, public, réception,* CNRS, Paris, 1986.

A. Green, *Un oeil en trop. Le complexe d'Oedipe dans la tragédie,* Paris, Éd. de Minuit, 1969.

Ph. Hamon, „Pour un statut sémiologique du personnage de théâtre", in *Poétique du récit,* Paris, Éd. du Seuil, 1977.

F.W. Hegel, *Esthétique,* Paris, Aubier-Montaigne, 1965.

V. Hugo, *Préface de Cromwell.* Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard, 1978.

J. de Mairet, Préface de *La Silvanire,* in *Théâtre du XVIIe siècle,* Gallimard, 1975, t. I, éd. J. Schérer.

C. Mauron, *Psychocritique du genre comique,* Paris, José Corti, 1964.

V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre,* Lausanne, La Cité-L'Age d'homme, 1973-1980.

Fr. Nietzsche, *Naissance de la tragédie,* Paris, Gallimard, 1977.

P. Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale,* Montréal, Les Presses de l'université du Québec, 1976.

–, *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale,* Lille, PUL, 1985.

E. Piscator, *Le Théâtre politique,* Paris, L'Arche, 1962.

Platon, *La République,* Paris, Les Belles Letrres, coll. „Budé", 1940-1942, trad. Léon Robin.

J. de Romilly, *La Tragédie grecque,* Paris, PUF, 1970.

J.-J. Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre,* Paris, Bordas, 1990.

F. Ruffini, *Semiotica del testo: l'esempio teatrale,* Roma, Bulzoni, 1978.

M. Saison, „Les objets dans la création théâtrale", in *Revue de métaphysique et de morale,* Paris, 1974.

J. Schérer, *La Dramaturgie classique en France,* Paris, Nizet, 1950.

J. Schérer, M. de Rougemont, M. Borie, *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht,* Paris, CDU-SEDES, 1982.

O. Schlemmer, *Théâtre et Abstraction,* Lausanne, L'Age d'homme, 1978.

C. Stanislavsky, *La Formation de l'acteur,* Paris, Payot, 1963.

–, *Ma vie dans l'art,* Lausanne, L'Âge d'homme, 1980.

A. Ubersfeld, *Lire le théâtre,* Paris, Éd. sociales, 1977, Belin, 1995.

–, *Lire le théâtre II (L'École du spectateur),* Paris, Messidor, 1981, Belin, 1995.

–, *Le Roi et le Bouffon, étude sur le théâtre de Hugo,* Paris, José Corti, 1974.

–, *L'„École du spectateur" (Lire de théâtre II),* Paris, Messidor, 1981, Belin, 1995.

–, *Paroles de Hugo,* Paris, Messidor, 1985.

–, *Le Roman d'Hernani,* Paris, Mercure de France, 1985.

–, *Le Théâtre et la Cité,* Bruxelles, Éd. Complexe, 1988.

–, *Vinaver dramaturge,* Paris, Librairie théâtrale, 1990.

–, *Le Drame romantique,* Paris, Belin, 1993.

–, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète,* Paris, Les Quatre Vents, 1994.

Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique,* Paris, Flammarion, 1955.

J.-P. Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne,* Paris, Maspéro, 1974.

M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre,* Lausanne, Éd. de l'Aire, 1982.

A. Vitez, *Le Théâtre des idées,* Paris, Gallimard, 1991.

P. Voltz, „L'insolite est-il une catégorie dramaturgique?", in *L'Onirisme,* Klinsieck, 1974.

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Format 1/16 (54 x 84)
Bun de tipar: 1999 • Apărut: 1999

Tipărit la Imprimeria *Institutului European pentru Cooperare Cultural-Ştiinţifică* Iaşi • Str. Cronicar Mustea nr. 17 • C.P. 161 • Cod 6600 • Tel Difuzare 032-233731 • Fax: 032-230197 • euroedit@mail.dntis.ro

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

RON 4,00
BIBLIOTECA DE FILOZOFIE

Seria MEMO („ memorabile") cuprinde sinteze de economie, finanţe, comerţ, filosofie, istorie, estetică, politologie, lingvistică etc.

Volumele de circa 100 pagini fiecare, extrem de utile elevilor, studenţilor şi celui mai larg public, sînt structurate pe modele de maximă eficienţă informaţională: articole de dicţionar, fişe de lectură, cronologii, monografii tematice, bibliografii, indici de termeni.

Seria MEMO – o enciclopedie accesibilă tuturor!

Din sumarul lucrării:

ABSURD-ului (TEATRUL -)
ACTANŢIAL (MODEL -)
ACT DE LIMBAJ
ACT SCENIC ➧ SCENIC (ACT -)
ACTOR
ACŢIUNE (DRAMATICĂ)
ADAPTARE
APARTEU
ARISTOTEL, ARISTOTELISM
AŞTEPTARE
BRECHT (BERTOLT)
CARACTER
CATASTROFĂ ➧ DEZNODĂMÎNT
CATHARSIS
CENZURĂ
COR
COD
COMEDIE
COMEDIANT ➧ ACTOR
COMIC
COMMEDIA DEL ARTE
COMUNICARE TEATRALĂ
CONVENŢIE ➧ COD
COSTUM
COTIDIAN-ului (TEATRUL -)
DECOR, DECORARE
DENEGARE
DEZNODĂMÎNT etc.

INSTITUTUL EUROPEAN

ISBN 973-611-044-3

PREŢ: 13600 lei

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY